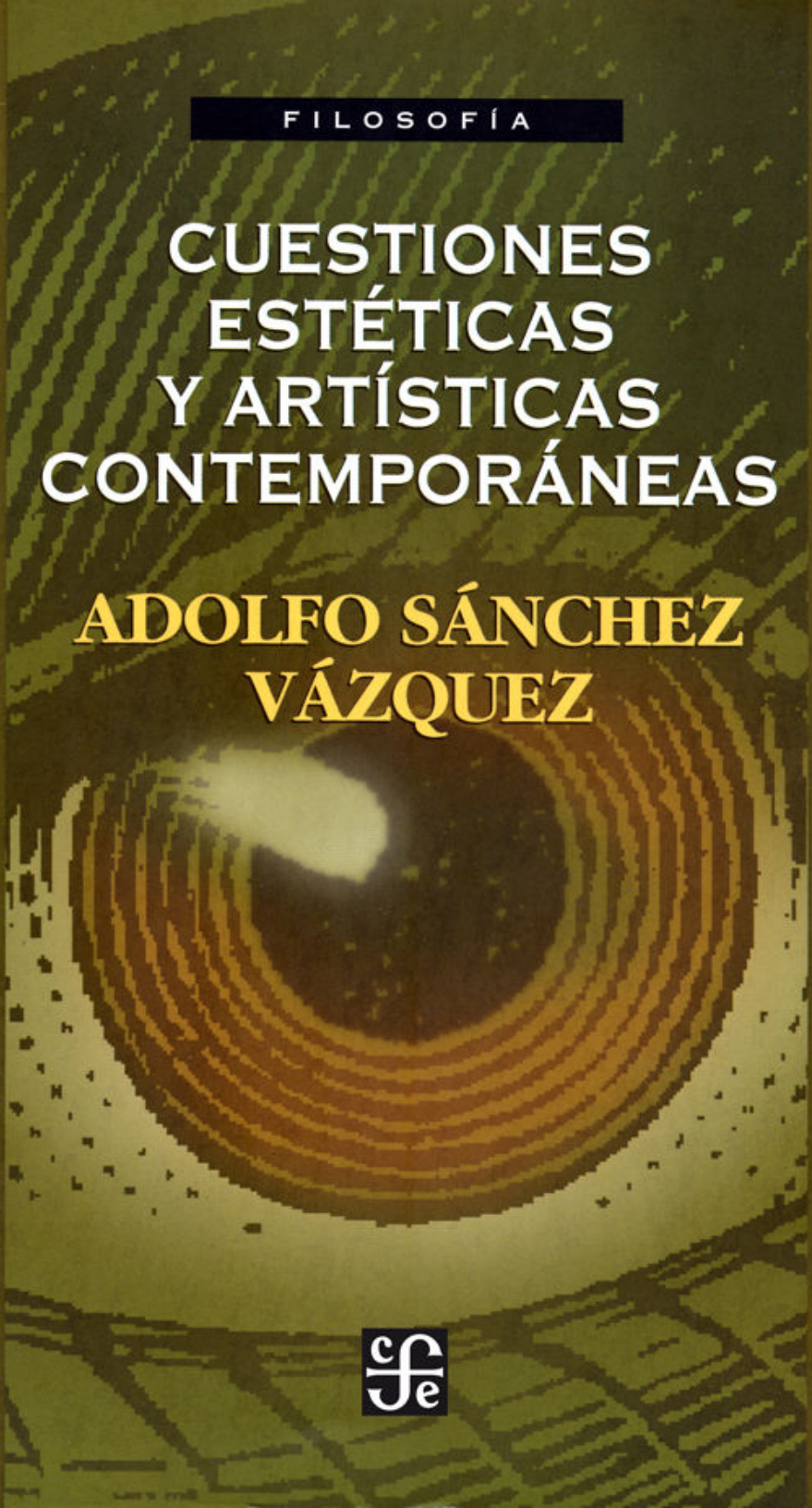
FILOSOFÍA

CUESTIONES ESTÉTICAS Y ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ



cfe

Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas

Adolfo Sánchez Vázquez

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 1996
Segunda edición, 2003
Primera edición electrónica, 2013
D. R. © 1996, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008

www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

ISBN 978-607-16-1356-1
Hecho en México - *Made in Mexico*

ÍNDICE

Prólogo

Primera Parte

Cuestiones estéticas

La estética semántica de Galvano della Volpe

Contra el irracionalismo o misticismo estético; Fuentes de la estética dellavolpeana; La clave estructural, semántica, de la poesía; Discurso vulgar, discurso científico y discurso poético; La aplicación del criterio semántico a las artes no poéticas; El problema de las relaciones entre arte y sociedad; El estatus de la ideología en la obra de arte: ¿sustancia o pretexto?; Conclusión

La poética de Lotman. Opacidades y transparencias

Del formalismo ruso a la semiótica; El concepto de arte; El texto artístico y sus relaciones; El lenguaje poético; La naturaleza paradójica de la poesía; "Buena" y "mala" poesía; Conclusiones críticas

La estética libertaria y comprometida de Sartre

La estética terrenal de José Revueltas

¿Un marxismo trágico?; Estética terrenal contra estética celestial; Aportaciones a una estética marxista; Conclusión

Literatura, ideología y realismo

Prolegómenos a una teoría de la educación estética

Las esferas de lo estético; El lugar del arte en el universo estético; Lo estético fuera del arte; Conclusión

Trayectoria de mi pensamiento estético

Segunda Parte

Cuestiones artísticas

La pintura como lenguaje

¿Vuelta al arte simbólico?

Mundo y lenguaje en Lam

Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución

El diseño y el octubre ruso

Trotsky: arte y revolución

Socialización de la creación o muerte del arte

De la crítica de arte a la crítica del arte

Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstoi)

La tarea de Lenin ante Tolstoi; Las contradicciones de la obra de Tolstoi; Tolstoi como espejo de la Revolución rusa; La ideología tolstoiana en la obra; La función social e ideológica de la obra de Tolstoi

Sobre la verdad en la literatura y las artes

Claves de la ideología estética de Diego Rivera

1. Poética y pintura; 2. Del arte como creación social; 3. Arte e ideología: del arte burgués al arte proletario; 4. De la Escuela de París al muralismo mexicano; 5. Sobre el arte en la Rusia soviética; Conclusión

Modernidad, vanguardia y posmodernismo

Procedencia de los textos

PRÓLOGO

Reunimos en el presente volumen diversos trabajos (ensayos, conferencias, prólogos y ponencias) que, por hallarse agotados o dispersos en diferentes publicaciones, son de difícil acceso para los interesados en leerlos o releerlos. Se recogen, asimismo, algunos textos inéditos. Los trabajos incluidos fueron escritos en distintos tiempos; el más antiguo, "La estética semántica de Galvano della Volpe", data de 1966, y el más reciente, "Modernidad, vanguardia y posmodernismo", fue redactado en 1993. No obstante su diversidad en cuanto a origen y temática, todos giran —como anticipa el título del volumen— en torno a cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. De acuerdo con esto, el libro se ha dividido en dos secciones, aunque los textos que entran en una u otra no se pueden separar tajantemente. Así pues, pese a esa diversidad, a lo largo del libro hay una constante temática, a la vez que es posible seguir las líneas maestras de un enfoque persistente al abordar los distintos temas y problemas. Sin embargo, durante el tiempo transcurrido desde la elaboración de cada uno de los trabajos expuestos aquí, el pensamiento del autor no podía dejar de estar en movimiento, de modo que si este último escribiera ahora cada uno de los textos seleccionados, hubiera introducido en ellos correctivos de mayor o menor importancia, según los casos. De cualquier forma, se ha preferido resistir a esa tentación correctora y dejar los textos tal como fueron escritos o publicados; solamente al final de cada uno se indica el año de elaboración o publi-

cación, así como su procedencia en el apartado correspondiente. Dejamos, pues, a nuestros lectores y críticos la última palabra sobre ellos.

El autor

PRIMERA PARTE
CUESTIONES ESTÉTICAS

LA ESTÉTICA SEMÁNTICA DE GALVANO DELLA VOLPE

Nos proponemos aquí exponer y valorar críticamente la estética del filósofo italiano Galvano della Volpe (1895-1968), tal como la encontramos, al cabo de una larga y compleja trayectoria de su pensamiento filosófico y estético, en su obra postrera, *Crítica del gusto* (2ª edición, de 1963, revisada y ampliada por su autor, que es la que tenemos presente en nuestro trabajo).[1] Decimos estética —y no ideas estéticas— de Galvano della Volpe para subrayar, desde el primer momento, que estamos ante un pensamiento sistemático, coherente.

Ciertamente, si la estética quiere ser un conjunto de conocimientos articulados sistemáticamente en torno a los principios que presiden su exploración dentro del campo temático correspondiente, es indudable que el pensamiento dellavolpeano se caracteriza por el rigor, sistematicidad y coherencia propios de todo pensamiento con vocación científica. Por ello, la recepción de ese pensamiento resulta difícil, y es que Della Volpe no hace concesiones a sus lectores en aras del rigor y la precisión. Y como en la ciencia no hay atajos disponibles a voluntad, o "caminos reales" como hacía notar Marx en *El capital,* trataremos de exponer las tesis fundamentales dellavolpeanas sin ser infieles a ellas, pero con la mayor claridad posible.

En suma, trataremos así de exponer la problemática fundamental y las soluciones de Della Volpe, así como de alla-

nar el camino —si logramos despertar el interés de nuestros lectores— para entrar en contacto directo con su obra fundamental, antes citada. Pero, con el fin de facilitar el acceso al terreno en que se desenvuelve la tesis dellavolpeana, veamos en primer lugar contra qué reacciona su estética, qué es lo que niega o a qué se opone, dentro del panorama tradicional o contemporáneo del pensamiento estético. Y, en segundo lugar, intentemos precisar de qué posiciones parte y qué fuentes ejercen mayor influencia en él. Como veremos, no obstante que se ha presentado como marxista en otros dominios y que ahora, en el estético, intenta "la exposición sistemática de una estética materialista-histórica", su enfoque no sólo no es exclusivamente marxista, sino que se nutre —en un grado que a veces parece arrinconarlo— de las aportaciones de la lingüística estructural, y sobre todo de las de Hjelmslev, de la escuela de Copenhague.

CONTRA EL IRRACIONALISMO O MISTICISMO ESTÉTICO

¿Contra qué se vuelve la estética dellavolpeana? ¿Cuál es el blanco principal al que apunta? Se vuelve contra la estética romántica y apunta principalmente a lo que considera misticismo estético. No se trata, por supuesto, del romanticismo como movimiento artístico o del misticismo hecho poesía, sino —en el plano de la teoría— del intuicionismo que propugna —incluso en nuestros días— el carácter irracional del arte, la negación del papel y la función del intelecto, el desprecio por la técnica y el lado formal de la creación artística, o la creencia de que el arte permite ascender a lo universal o lo absoluto por una vía misteriosa, al margen de todo procedimiento racional-intelectual.

Lo que impugna Della Volpe es la tesis de que el arte, a diferencia de la ciencia o la historia, no tiene nada que ver con la razón, con el pensamiento o con la verdad. En suma, la es-

tética dellavolpeana reacciona contra todo intento de negar la naturaleza intelectual —cognoscitiva— del arte, y también contra el empeño de aceptarla, pero entendiendo por conocimiento artístico el que se alcanza por medio de imágenes que no entrañan conceptos, o sea, privadas de racionalidad y discursividad. En este sentido, la reacción dellavolpeana alcanza también a algunas tesis capitales de Lukács, no obstante que, para él, el arte tiene ante todo un valor gnoseológico, cognoscitivo; para Lukács, se trata —y esto es lo que le objeta Della Volpe— de una forma peculiar de conocimiento de la realidad, distinto del que proporciona la ciencia mediante conceptos o abstracciones. Lukács ha pretendido escapar así al irracionalismo estético, salvando la función intelectual —cognoscitiva— del arte al darle un carácter específico que permita distinguirlo de la ciencia. Pero, con ello, se ha dejado llevar por cierto hegelianismo (arte y ciencia como formas distintas de conocimiento, ya que el arte se vale de la intuición sensible, y la ciencia del concepto).

Pero lo más grave para Della Volpe es que, lejos de salvar la autonomía del arte, ésta se desvanece bajo un nuevo sociologismo o contenidismo que se pone de manifiesto en el momento en que Lukács establece un signo de igualdad entre la máxima concentración artística y la máxima intensificación de contenido de la esencia social y humana. Así, pues, las deficiencias de forma son para él deficiencias de contenido. La crítica dellavolpeana a Lukács se extiende con mayor razón a Plejánov, ya que, dicho con sus propias palabras, "la *primera* tarea del crítico consiste en traducir las ideas de una obra *de arte de la lengua del arte a la lengua de la sociología,* para hallar lo que *puede llamarse el equivalente sociológico de un fenómeno literario dado".*[2]

En suma, a lo que apunta categóricamente Della Volpe, teniendo en la mira, sobre todo, el "método marxista corriente" (ejemplificado por Lukács y Plejánov), es en primer lugar al irracionalismo estético, que, para salvar la especificidad o autonomía del arte, le niega por completo su carácter común

con la ciencia y excluye por ello del arte la función del intelecto, de la razón, del pensamiento discursivo, lo que no le impide sostener que el arte es, a diferencia del conocimiento científico por conceptos, un conocimiento por imágenes. Y, en segundo lugar, la crítica dellavolpeana apunta al contenidismo que, al subrayar el papel determinante del contenido ideológico, acaba con la autonomía y especificidad del arte que se pretendía salvar como forma específica de conocimiento. Finalmente, de la crítica dellavolpeana se desprende que el precio que hay que pagar por la separación irracionalista entre arte y ciencia, así como por el contenidismo ideológico que pretende asegurar la vinculación del arte con la sociedad, es nada menos que la pérdida de la autonomía y especificidad artísticas. De acuerdo con esto, son dos los problemas fundamentales que se plantean a una estética que despliegue su crítica en el doble plano que hemos señalado. Y estos dos problemas, a los que Della Volpe trata de hallar solución, son: *1)* ¿dónde encontrar la autonomía del arte frente a todo irracionalismo o misticismo estéticos? y *2)* ¿cómo el arte, no obstante su autonomía y especificidad, se vincula con la sociedad?

FUENTES DE LA ESTÉTICA DELLAVOLPEANA

En la búsqueda de soluciones a las cuestiones básicas que le preocupan, Della Volpe encuentra aportaciones fundamentales en fuentes diversas e incluso muy distantes entre sí. Una de ellas es la *Poética* de Aristóteles, cuya distinción entre poesía e historia, y afirmación del valor de verdad de la primera, superior al de la segunda, ya había llamado su atención en las páginas iniciales de su *Historia del gusto*.[3] Teniendo presente la "verosimilitud como elemento artístico esencial descubierto por Aristóteles", Della Volpe sostiene en su *Crítica del gusto* que "para ser poeta [...] el poeta debe pensar y razonar en el sentido literal de estos términos y,

consiguientemente, hacer sus cálculos con la verdad y la realidad de las cosas".[4] Y deteniéndose especialmente en el tratamiento aristotélico de la metáfora, la encuentra imprescindible "como instrumento mental, intelectual, cognoscitivo", al que si bien no considera exclusivo de la poesía, concuerda perfectamente —como veremos— con la caracterización de su naturaleza por su racionalidad concreta.

Finalmente, la "imitación" como concepto básico de la estética aristotélica reafirma a Della Volpe en cuanto a su idea sobre la función cognoscitiva que atribuye a la poesía, pues, como dice Aristóteles, citado por aquél: "La imitación poética consiste en reconocer y representar la esencia más verdadera de la realidad". En Aristóteles, pues, Della Volpe encuentra una fuente teórica fecunda contra el irracionalismo estético que separa poesía y razón.

Para quien, como Della Volpe, se había movido ya en otros campos dentro del marco metodológico del marxismo, y pretendía, a su vez, exponer "una estética materialista histórica", obviamente no podía dejar de partir de algunas ideas de Marx y Federico Engels, aunque hiciera de ellas un uso muy distinto del que le daba en su tiempo la "estética marxista oficial". Me refiero, en primer lugar, a la tesis de la vinculación entre el arte y la sociedad, y al papel que las ideas, al hacerse presentes en las obras artísticas, desempeñan en esa vinculación.

Como veremos más adelante, con base en su propia concepción de la naturaleza de la obra de arte, Della Volpe rechazará el carácter mecanicista con que la tradición marxista concebía el vínculo histórico-social de las obras concretas. Pero las ideas de Marx y Engels, dadas sus "dificultades", le plantean más preguntas que respuestas, o también ciertas lecciones o advertencias. Dos dificultades —una "menor" y otra "mayor"— ya habían sido señaladas por el propio Marx en un pasaje que, no casualmente, Della Volpe pone como epígrafe al frente de su obra:

> La dificultad no consiste en entender que el arte y el *epos* griegos estén vinculados a determinadas formas de desarrollo social. La dificultad estriba en que aún nos producen goce *artístico* y, en cierto sentido, siguen valiendo como *norma* y *modelo* inalcanzables.[5]

Las dos dificultades, aunque de desigual importancia, tienen el suficiente peso como para que Della Volpe las ponga como lema de su obra y trate de abordarlas tomando en consideración la naturaleza intelectual, discursiva, de la obra artística o poética. Della Volpe recoge de Engels su reconocimiento autocrítico, hecho al final de su vida, en el sentido de que, al verse obligados —él y Marx— a cargar el acento en la derivación de las representaciones ideológicas de los hechos económicos básicos, "descuidamos el aspecto *formal por el del contenido:* descuidamos el modo *como* se originan esas representaciones".[6] Della Volpe le atribuye tanta importancia a esta autocrítica que la pone también, junto con el epígrafe anterior, al frente de su obra. Y, ciertamente, esta falta de atención a la forma, que Engels reconoce y que puede extenderse en el campo de la estética a todo el marxismo dominante en su época, es la que lleva a Della Volpe, para enmendarla, a reflexionar sobre lo que ha faltado, a juicio suyo, en esa estética: el "aspecto semántico (lingüístico) de la poesía y del arte en general".[7]

Della Volpe presta asimismo atención a la advertencia de Engels al ocuparse de Balzac, y a la de Lenin cuando hace lo propio con Tolstoi; advertencia que, a su modo de ver, no ha sido atendida por Plejánov en el momento de valorar a Ibsen, ni por Lukács al plantearse el famoso dilema de ¿Kafka o Thomas Mann?, ¿decadencia artística o realismo crítico? Y la advertencia de Engels y Lenin consiste en afirmar "la necesaria presencia, en la obra poética, de *ideas* en general, sin adjetivo que las prejuzgue",[8] como los de reaccionario o progresista. Tanto en el caso de Balzac como en el de Tolstoi, no obstante sus precedentes respectivos (reaccionarios y progresistas), el resultado es el mismo: *"conocer mejor* (por esta vía artística, no científica) la *realidad".*

Otro problema que Della Volpe toma de la tradición marxista es el de tipicidad o tendenciosidad de las obras artísti-

cas, y, particularmente, de las literarias, que él resuelve de acuerdo con su concepción de la naturaleza intelectual, discursiva, de la poesía, oponiéndose por ello al punto de vista engelsiano, según el cual cuanto más oculta esté la tendencia, las opiniones del autor, será mejor para la obra de arte. Con este tema clásico del marxismo, Della Volpe relaciona la posibilidad de fundamentar una poética del realismo socialista. Y lo hace deduciéndola de su caracterización de la poesía, y por tanto, advertimos nosotros, por razones completamente ajenas a las que llevaron a convertir esa poética en una ideología justificadora —en el campo de la teoría y la práctica artísticas— de los intereses del Estado y del Partido en la Unión Soviética.

Así pues, el problema de las relaciones entre arte y sociedad, o entre ideología y obra artística, que el marxismo plantea, le obliga —al no ver en el arte un mero "reflejo especular de la historia", y al rechazar soluciones como las que dan Plejánov y Lukács— a buscarlas por otra vía. Y ésta será la vía gnoseológica, o más exactamente la gnoseológico-semántica, que habrá de recorrer con ayuda de la glosemática o lingüística estructural de la escuela de Copenhague, que se convierte así en la tercera, y tal vez más importante, fuente teórica de su estética. A ella recurre para tratar de reparar el descuido marxista tradicional de la forma, así como de responder a las viejas preguntas de Marx y Engels, que Della Volpe reformula en estos términos: ¿cómo la historia segrega a la poesía y la condiciona realmente? y ¿cómo nace una obra del *humus* histórico para inscribirse en la supraestructura ideológica?

La lingüística moderna, que procede de Fernando de Saussure, aporta una serie de descubrimientos que Della Volpe va a utilizar fecundamente, por sus "corolarios estéticos", para establecer el aspecto semántico o lingüístico de la poesía y del arte en general. Y, con este motivo, fija la atención en la distinción saussuriana de *lengua (langue)* como institución real, histórico-social, y *habla (parole)* como acto subjetivo del

sujeto parlante. Y fija asimismo la atención en otros "descubrimientos fundamentales de la más moderna lingüística general",[9] tales como la naturaleza del signo lingüístico, señalando en primer lugar, y siguiendo a Saussure, el carácter arbitrario, inmotivado, del significante respecto del significado. En esto se diferencia del símbolo que mantiene siempre "un rudimento de vínculo natural" entre uno y otro (ejemplo: la balanza como símbolo de la justicia).

Teniendo presente la caracterización saussuriana de la lengua como sistema de signos, en el sentido de que todos sus términos son solidarios, Della Volpe cita a Saussure cuando dice: "formando parte de un *sistema,* la palabra cobra no sólo una significación, sino también, y sobre todo, un *valor".*[10] En términos saussurianos, éste debe entenderse como valor determinado o limitado por la significación de otros signos lingüísticos, y, consecuentemente, por su dependencia respecto del sistema. Pero, deteniéndose en lo que él considera necesario: en las conclusiones hjemslevianas de la lingüística estructural, iniciada por Saussure, Della Volpe recuerda que para ella, además de la arbitrariedad del signo lingüístico, hay otros dos caracteres estructurales del signo: la biplanareidad y la incorporeidad, junto con dos más —la vaciedad o pura instrumentalidad y la convencionalidad—, que son propios no de su estructura específica, sino de su naturaleza genérica de signo.

Della Volpe atribuye gran importancia a la teoría del signo lingüístico, iniciada por Saussure y llevada a su conclusión por Hjemslev, ya que de ella extrae como "corolarios estéticos", o "poéticos" en sentido estricto, "el carácter específico, distintivo, de la poesía o literatura" como "carácter específico-semántico" y "correlativamente [...] el carácter distintivo de la ciencia en general".[11] Así, pues, en las conclusiones hjemslevianas de la moderna lingüística estructural Della Volpe encuentra las premisas gnoseológicas, o fuente teórica decisiva, para estudiar el importante aspecto formal, o

sea, semántico (lingüístico) de la poesía y del arte en general, que ha faltado hasta ahora en la estética marxista.

Veamos ahora cómo se conjugan estas aportaciones teóricas de diversas fuentes para responder a las dos cuestiones capitales en torno a las cuales gira la estética de Galvano della Volpe: *1)* ¿en qué consiste la autonomía de la poesía y del arte en general?, y *2)* ¿cómo puede darse una condicionalidad histórica, social, de las obras poéticas y artísticas? Pero, como para Della Volpe ambos términos se implican necesariamente, estas dos cuestiones pueden formularse así: ¿cómo afirmar una autonomía del arte que, lejos de excluir, entrañe cierta heteronomía, o vinculación con la realidad histórico-social, es decir, con lo que no es arte? Y también: ¿cómo puede vincularse el arte con la sociedad que lo condiciona, sin excluir su autonomía o, por el contrario, implicándola necesariament-e? La respuesta a ambas cuestiones tratará de hallarla Della Volpe poniendo el acento en los dos polos —supuestamente autónomo y heterónomo— de la poesía: la estructura de la obra y su condicionalidad histórico-social. Resultará, entonces, que en su estructura misma está la clave para averiguar su condicionalidad empírica; o sea, que su valor sociológico está exigido, implicado, por la sustancia misma, estructural, de la obra. Así pues, la primera y decisiva cuestión que se debe abordar es la de la estructura de la obra, ya que en ella está la clave tanto de autonomía como de su condicionalidad histórico-social.

LA CLAVE ESTRUCTURAL, SEMÁNTICA, DE LA POESÍA

Lo primero que Della Volpe trata de demostrar, frente a todo romanticismo o misticismo estético, es que la poesía, como el arte en general, es discurso, entendido éste como procedimiento racional-intelectual, al igual que la ciencia y la historia. Desde este punto de vista gnoseológico, cognos-

citivo, no hay diferencia entre arte y ciencia. En este plano intelectual, racional, discursivo, pisan un terreno común. Racionalidad es aquí orden o unidad de una multiplicidad. Es propia del concepto y no de la imagen. Sin ella, las imágenes serían algo caótico, confuso e informe y, por tanto, dice Della Volpe, "precognoscitivo". Conocer es superar lo que hay de caótico en lo inmediato o bruto; es instaurar orden, unidad y coherencia. Así pues, sólo hay orden, unidad, coherencia y, por tanto, forma, por y en la razón. "Donde no hay *ideas* o diánoia, o idea o concepto (juicio), como se prefiera, no hay tampoco *forma* digna de tal nombre, sino que existe sólo el caos, lo informe de la materia, de lo múltiple."[12] ¿Cómo se puede hablar, entonces, románticamente, de imagen sin concepto, de imágenes privadas de todo sentido intelectual? y ¿cómo se puede hablar de imaginación sin la copresencia de ideas, del significado intelectual, por un lado, y de la veracidad de esas imágenes, por otro? Una imagen así, por ser algo caótico, informe, sería inexpresable. La imagen poética es una imagen-concepto, un complejo intuitivo-lógico, un concepto concreto. Y si se ignora su conceptualidad, se pierde también como imagen. Hablar, por tanto, de "coherencia fantástica", instituida por la fantasía o la imaginación, o de "universales fantásticos" es, subraya Della Volpe, un contrasentido. Las imágenes sólo pueden recibir su universalidad o coherencia de la razón.

Primera conclusión: la poesía es verdad, conocimiento. Pero conocimiento sólo hay uno: el de la razón. No lo hay "por meras imágenes o intuiciones" sin conceptos, ni hay tampoco un conocimiento conceptual, exclusivo de la ciencia. Ahora bien, puesto que no hay imágenes poéticas sin conceptos, tenemos así la refutación de una separación radical entre arte y ciencia. Con esto, lejos de averiguarse lo que separa al arte de la ciencia, y con ello, su autonomía y especificidad, no se ha hecho más que mostrar, frente a todo irracionalismo estético, lo que en verdad los une, a saber: su racionalidad, su discursividad. Pero, al señalar este terreno común, se

marca también el ámbito en el que hay que buscar lo específico, pues, si el arte —como la ciencia— es discurso, razón, habrá que ver qué tipo de discurso es el que los diferencia. Con ello, Della Volpe indica el campo en que ha de ser buscada la autonomía y especificidad de la poesía y del arte en general. Veamos entonces cómo aborda el problema de la naturaleza autónoma y específica de la poesía, examinando lo que distingue su discurso del discurso científico. Pero, para aclarar esta distinción, Della Volpe echa mano también del discurso que él llama común, vulgar y, más rigurosamente, literal-material. Detengámonos, pues, en cada uno de estos tres discursos.

DISCURSO VULGAR, DISCURSO CIENTÍFICO Y DISCURSO POÉTICO

Sin seguir incondicionalmente el orden expositivo de Della Volpe y poniendo los ejemplos por nuestra cuenta, fijemos las peculiaridades dellavolpeanas de cada uno de esos tres discursos o lenguajes. Empecemos por el *discurso común, vulgar* o *literal-material*, que es el que utilizamos —como lenguaje verbal— en nuestra vida cotidiana.

Si en el curso de una conversación nos referimos a las terribles consecuencias de la aplicación bélica de la energía atómica, es probable que introduzcamos en ella las palabras "átomo", "energía", "núcleo" o tal vez la frase "liberación de la energía", etc. Pero es innegable que mientras permanezcamos en este plano conversacional del lenguaje ordinario, no emplearemos esos términos con la precisión y el rigor con que lo harían los físicos nucleares en una comunicación a un congreso de su especialidad, o en un tratado sobre la materia. El significado de los términos, en el primer caso, será *equívoco* en comparación con el significado *unívoco* que tendrán los mismos términos o la misma frase para los físicos nucleares. Esta equivocidad o pluralidad de sentidos está de-

terminada no sólo porque el término adquiere varios significados en distintos textos, sino también por el hecho de que se mantiene equívoco en uno y el mismo texto, y no se halla determinado por él. Su relación con el texto no es intrínseca, sino casual y, por otra parte, su equivocidad se mantiene al pasar de un texto a otro. En este sentido, las unidades lingüísticas son omnicontextuales, o sea: no se hallan exigidas por un texto determinado, sino por muchos textos. "Lo omnicontextual —dice Della Volpe— es el lugar semántico del discurso vulgar y, por tanto, equívoco."[13] Pero, como hemos visto, también llama *lineal-material* a este discurso. *Literal* en cuanto ofrece, cuando aún no han sido trascendidos o transformados por la poesía, todos los elementos fonético-gramaticales y lexicográficos de la lengua, y *material* porque tomado todo ello en su conjunto es el material técnico "con el que se constituye la poesía (como la ciencia)" y, por tanto, "la precede y la condiciona".[14] Tenemos, pues, que un texto del discurso común sirve como literal-material para otros textos, los poéticos y científicos.

Veamos ahora las características del *discurso científico* tomando como ejemplo un texto sobre la estructura del núcleo atómico. Si es verdaderamente científico, no puedo entenderlo aisladamente sino poniéndolo en relación de interdependencia con otros textos: de la física atómica y de la física en general. Es decir, para captar el pensamiento, la verdad que se expone en él, tenemos que suponer otros textos, porque la ciencia es sistema, articulación necesaria, intrínseca, de un conjunto de verdades. En este sentido, un texto científico necesariamente supone otros muchos textos y, como eslabón de una cadena semántica de la que forma parte, no es autónomo, ya que no podríamos captar su valor expresivo, por sí mismo, independientemente de otros textos. Por ello, dice Della Volpe que el discurso científico se caracteriza por su *omnicontextualidad,* o contextualidad no orgánica, dada su heteronomía.[15]

Ahora bien, para que un texto científico pueda ponerse en relación de interdependencia con otros y se integre con ellos, como parte de una cadena o como elemento de un sistema, es preciso que sus términos o expresiones ("energía", "átomo", "núcleo", "liberación de la energía", en nuestro ejemplo) se empleen en todos los textos con el mismo significado, es decir, *unívocamente,* pues de otro modo la relación de interdependencia de un texto con otros sería imposible. De ahí la necesidad semántica —la cual es destacada por Della Volpe— de contar con términos omnicontextuales y unívocos en el discurso científico.

Pasemos finalmente al tercer tipo de discurso: el poético, escogiendo por nuestra cuenta, como ejemplo, un brevísimo poema del poeta español, exiliado en México, Emilio Prados. El poema dice con aire de copla andaluza:

> Puente de mi soledad:
> con las aguas de mi muerte
> tus ojos se calmarán.

Aquí tenemos un pensamiento: el de la unidad de la soledad y la muerte, o el de la soledad radical del hombre que sólo se calmará con la muerte. Este pensamiento entra en el poema como el fin cuyo medio o instrumento es lo formal o semántico. Pero ¿cómo se da esta semanticidad? Comparemos de nuevo el discurso poético con el científico. Con respecto a este último, decíamos que para captar su verdad o pensamiento hay que suponer otros textos como si fueran eslabones de una cadena semántica. Ahora bien, para captar la verdad —el pensamiento— del poema, no necesito recurrir a otros textos poéticos. Cierto es que el tema de la soledad y la muerte ha sido tocado muchas veces por los poetas, pero sus diferentes textos poéticos no se integran como elementos de un sistema, o como eslabones de una cadena semántica.

El poema de Emilio Prados no presupone, en su valor expresivo, más que a sí mismo; es autónomo semánticamente. Y ello es así porque su pensamiento es inseparable del texto mismo. Por ello, Della Volpe dice que su semanticidad es

contextual orgánica, autónoma,[16] a diferencia de la semanticidad omnicontextual no orgánica o heterónoma del discurso científico. Pero decíamos también que la omnicontextualidad de este discurso, con su relación de interdependencia entre muchos textos, exigía que los términos fuesen *unívocos;* es decir, que mantuvieran en todos ellos un solo y preciso significado, pues justamente esa univocidad es la que permite a los términos estar en relación de interdependencia o transitar de un texto a otro.

Veamos ahora cómo funcionan los términos en un texto que, como el poético de Emilio Prados, se caracteriza por su autonomía expresiva o, empleando la terminología dellavolpeana, por su contextualidad orgánica. Tomemos el término "puente". ¿Es equívoco, como el del discurso vulgar, común? No, su significado es preciso, pues no se trata de cualquier puente, sino del "puente de mi soledad". Pero ¿qué puente es éste? Es y no es el del lenguaje ordinario cuyo significado encontramos en el diccionario. No puedo entender su significado sin entender su significado originario y común, pues, en definitiva, se trata de un puente. Pero el "puente de mi soledad", trascendiendo, ese significado, lo enriquece y da al término un nuevo sentido, determinado por el contexto en que se inserta. Por todo lo anterior, podemos afirmar que el término "puente" no es equívoco, pues por ser el de "mi soledad" tiene un significado preciso. Pero tampoco podemos decir que sea *unívoco,* ya que se ha enriquecido con un nuevo sentido. Della Volpe dirá por ello que los términos del discurso poético no son equívocos (como los del discurso vulgar), ni unívocos (como los del discurso científico), sino *polisémicos,* o términos que adquieren nuevos sentidos, enriqueciendo o trascendiendo el originario, en nuevos contextos.

En suma: el valor expresivo o semanticidad del discurso vulgar, común, es omnicontextual y sus términos son equívocos. El valor expresivo o semanticidad del discurso científico es también omnicontextual, pero sus términos son unívocos y, finalmente, el valor expresivo del discurso poético

es contextual orgánico —se halla determinado por ciertos contextos— y sus términos son polisémicos. Así pues, lo que distingue a la poesía y le da su carácter específico no es —como sostiene el misticismo o romanticismo estético— su supuesta irracionalidad, sino su racionalidad contextual orgánica y polisémica.

LA APLICACIÓN DEL CRITERIO SEMÁNTICO A LAS ARTES NO POÉTICAS

Una vez caracterizada la poesía como un lenguaje específico o sistema peculiar de signos, se plantea la cuestión de si el criterio semántico que ha servido a Della Volpe para encontrar su autonomía y especificidad es aplicable a todas las artes. Para poder aplicarlo será preciso que en las distintas artes se cumpla el postulado de la identidad de pensamiento y lenguaje y que, como en la poesía, los signos estén —como medio— al servicio de un fin: el pensamiento o idea. No podemos detenernos en cada una de las artes al abordar esta cuestión; por otro lado, Della Volpe sólo dedica a ella 17 páginas (en la edición española).[17] Nos detendremos brevemente en algunas de las artes particulares a las que Della Volpe aplica el criterio semántico del que se ha servido en la poesía, para ver en qué sentido se trata también en ellas de lenguajes o sistemas de signos en los que se exterioriza el pensamiento.

Así como los elementos fonético-léxico-gramaticales son los medios expresivos o semánticos del fin que es la idea poética, en la *pintura* las líneas y los colores de superficie son los medios cuyo fin es la idea pictórica. Y así como las palabras son signos lingüísticos, las líneas y los colores son signos pictóricos. Estos signos expresan valores o ideas por su capacidad para formar parte de un contexto semántico determinado. La línea recta en un cuadro, a diferencia de un signo visual no pictórico —como la recta en un diagrama económi-

co—, expresa o contribuye a expresar una idea por sí misma o en cuanto forma parte de un contexto determinado: el cuadro en su conjunto. En este sentido, el cuadro se basa a sí mismo; es, por su autonomía, contextual orgánico. Lo percibo o entiendo sin necesidad de recurrir a otros contextos, descifrando, por decirlo así, el código lingüístico empleado. Quien busca lo expresado —el fin, el pensamiento— despreocupándose de los medios semánticos cae en el ilustrativismo: la pintura como mera ilustración de ideas. Quien, por el contrario, hace del medio un fin, cae en el decorativismo.

Otro de los caracteres del signo pictórico, en el que fija su atención Della Volpe, es su vaciedad de valores, es decir, su ser puramente instrumental o el estar abierto a diversos fines o ideas. Si se compara el uso de la línea recta o de un color, desde el Renacimiento hasta Picasso, se verá que cumplen las funciones expresivas más diversas, sin dejar de ser tales. En suma, la pintura, como la poesía, se caracteriza por su contextualidad orgánica, o valor expresivo autónomo, a la vez que sus signos, sin dejar de ser los que —como línea y color— le sirven de base, asumen funciones expresivas diversas; vale decir, son polisémicos. Lo que daría a la pintura su artisticidad sería lo mismo que se lo da a la poesía: su dialéctica de fin-pensamiento y medio semántico, en un contexto orgánico o autónomo. Lo que diferencia a las artes particulares de ella, y entre sí, sería la naturaleza específica de los dos términos de esa relación: la idea o pensamiento, y el sistema de signos o medio semántico.

En la *escultura* se trata de signos visuales tridimensionales libres (es decir, no condicionados geométrica, materialmente), y además omnilaterales, o sea, visibles desde todos los puntos que la rodean. Se diferencia del signo pictórico, que es bidimensional, y del arquitectónico que, si bien es tridimensional, como el escultórico, no es libre, pues se halla sujeto a medidas matemáticas. Pero lo que determina aquí su carácter artístico es también la presencia de un contexto semántico orgánico. La *arquitectura,* por su parte, "expresa

ideas, valores, con un sistema de signos visuales tridimensionales-geométricos" sujetos a medidas adecuadas, con los que se constituye un lenguaje de dimensiones y proporciones visibles que permite modificar "el ambiente físico con el fin de servir a las necesidades humanas".[18] También aquí se da el contexto orgánico, o sea, semánticamente autónomo y, por tanto, artístico, aunque "hay que tener presente la variedad y riqueza de contextos orgánicos producidos por la funcionalidad histórica de este signo visual"[19] (desde el contexto de las relaciones en los Propileos de la Acrópolis hasta el contexto de la Ville Savoie de Le Corbusier).

La *música* es igualmente un sistema de signos o lenguaje "al que podremos llamar acústico-matemático recogiendo indicaciones de Kant y Hegel".[20] Aquí el signo, o primera célula expresiva musical, es el intervalo-nota. El intervalo, como relación de altura, de acento rítmico, de duración y timbre entre sonidos, permite convertir un sonido en nota musical "y constituir, por tanto, *modos* y *escalas* e insertarse en resolución en una *gramática musical*".[21] El intervalo está vacío de valores o ideas musicales; o sea: puede significar musicalmente cualquier cosa, de acuerdo con el sistema o gramática musical en el que entre. La relación entre el intervalo-nota, y la gramática musical vinculada a él con la idea musical, es el medio o instrumento semántico necesario "para la producción —expresión del fin que es la idea o forma musical"[22] (motivo, frase, armonía o melodía)—. Así, pues, según Della Volpe, lo que se expresa —la idea musical— por este orden instrumental o gramática musical de intervalos, escalas, etcétera, no es un conjunto de reflexiones y sentimientos que, supuestamente, se expresarían o traducirían con música.

El criterio semántico de la contextualidad orgánica se aplica también a la música, pero entendiendo la dialéctica insoslayable de medio-fin en el sentido dellavolpeano de medio semántico y pensamiento aunque sin confundir idea musical

con idea literaria, y teniendo presente las diferencias estructurales entre signo musical y signo verbal.

A la *danza* dedica Della Volpe apenas una página[23] para decir que se trata de un arte cuyo lenguaje visual está constituido por gestos (pasos y posiciones), y que no pocas veces se halla contaminado semánticamente por la música o pantomima, por lo que, en virtud de la contaminación a la que se encuentra expuesto, carece de la precisión del lenguaje musical. Esto convierte a la danza en un "arte menor no desprovisto, sin duda, de fuerza catártica a su manera".[24]

Finalmente, Della Volpe se ocupa del *cine.* Se trata de un lenguaje cuyo signo-base es el fotograma o reproducción cine-fotográfica de la tridimensionalidad de las cosas reales. El fotograma se integra en un contexto mediante el montaje o sintaxis fílmica. Tenemos así la gramática de este lenguaje que "consiste en imágenes-ideas fotodinámicas *montadas* (lo verosímil fílmico)".[25] Lo que estéticamente cuenta en la obra cinematográfica —y Della Volpe ejemplifica con varias, entre ellas *La dolce vita* (1961), de Federico Fellini, "especie de fresco monumental de la vida mundana italiana"—[26] es la renovación de las ideas-imágenes verbales y literarias en ideas-imágenes fílmicas (a semejanza de la transformación de aquéllas en ideas-imágenes pictóricas o escultóricas en la pintura y la escultura, respectivamente). Y, por último, como ejemplo de la imposibilidad de traducir con palabras o valores verbales las ideas-imágenes fílmicas, recurre a los tres planos del león de piedra montado por Eisenstein en su obra maestra *El acorazado Potemkim.* La traducción de esa famosa metáfora visual-fílmica al lenguaje verbal, literario, significaría "perder totalmente su naturaleza artística".[27]

En conclusión, la poesía y las artes en general tienen en común el ser expresión de ideas o pensamientos con diversos medios semánticos en un contexto orgánico o autónomo. Su diversidad radica, asimismo, en la diversidad de sus medios o técnicas expresivas. La pluralidad de medios, técnicas o signos, exigidos por las ideas correspondientes, hace que

las diferencias entre las artes sean irrebasables. Mientras cada arte exprese lo que puede expresar con sus propios medios, no puede considerarse inferior a otro. La inferioridad se da cuando se trata de traducir los frutos de un arte a otro. Todas las artes, pues, como sistemas de signos o lenguajes específicos, coexisten con los mismos derechos.

EL PROBLEMA DE LAS RELACIONES ENTRE ARTE Y SOCIEDAD

Pasemos ahora al problema de las relaciones de la poesía y del arte en general con la sociedad, que puede formularse también así: ¿cómo se vincula el arte con la sociedad?, ¿cómo la sociedad y la historia segregan al arte? O, finalmente: ¿cómo y por qué vía se inscribe el arte en la supraestructura? Para Della Volpe, la condición de posibilidad del condicionamiento histórico, social, del arte, está dada por la naturaleza específica, intelectual, de la obra artística. Puesto que sus significados y articulaciones intelectuales, referidas directa o indirectamente a la realidad, a la historia, son constitutivos de la obra como tal, su carácter y valor sociológico quedan implicados por su sustancia estructural, intelectual. Por tanto, el vínculo histórico, social, de la obra con la sociedad, con la historia, no es exterior a ella ni accidental, puesto que está exigido por su sustancia misma.

Atendiendo, en primer lugar, a la poesía, lo anterior quiere decir que sin los conceptos ético-religiosos griegos la tragedia antigua no tendría "sustancia poética alguna", es decir, no podría existir independientemente de la *Weltanschauung*, o concepción del mundo griega; que la poesía del Dante es incomprensible y, por tanto inconcebible, "fuera de su *humus* cultural y social, orgánicamente presente" en su lenguaje; que para gustar el *Fausto* de Goethe es necesario resolver el problema del significado de la "salvación de Fausto"; y que la

poesía de Maiakovsky no puede darse sin la concepción marxista-leninista que inspiró la Revolución de Octubre.

Todos esos significados, los de la mitología ético-religiosa en la tragedia griega, la concepción cristiana en la poesía de Dante, el humanismo laico en el *Fausto* de Goethe o la ideología de la Revolución de Octubre, remiten a la historia real, a determinada sociedad. En todos estos casos, la poesía es inconcebible sin cierta ideología (mitología griega, catolicismo medieval, humanismo burgués o marxismo-leninismo del octubre ruso) y la sociedad correspondiente. Pero ¿cómo la historia y la sociedad segregan la poesía o la condicionan realmente? Y a esta cuestión responde Della Volpe, señalando no sólo el hecho de que una obra nace de la historia, sino cómo nace de ella. Y su respuesta es como sigue:

> Toda la sustancia ideológica y cultural de una sociedad constituye el *humus histórico* del *opus poeticum*, del cual nacerá éste [...] pero nacerá, según sabemos, desarrollando los fines-pensamiento de aquella forma instrumental (forma de la letra) *a través de la cual —y sólo a través de la cual—* es eficaz aquel *humus* histórico y modificando el instrumento mismo...[28]

La obra, pues, surge de la historia, y la historia se hace presente en ella, desarrollando los fines-pensamiento de esa forma instrumental que es el discurso literal-material, y transformando el instrumento mismo, es decir, trascendiendo lo literal-material (lengua-letra) en lo polisémico (o valor poético). En suma, la poesía remite, por su naturaleza intelectual, por sus significados, a determinadas condiciones históricas y sociales, pero éstas sólo se hacen presentes en la obra cuando el fin-pensamiento se expresa con el medio semántico adecuado, o sea, trascendiendo el discurso literal-material en un nuevo discurso: contextual-orgánico y polisémico. Así pues, las ideas en general —no sólo las verdaderas, sino también las falsas— desempeñan un papel importante en la vinculación de la obra poética con la sociedad, y, a su vez, este vínculo es parte sustancial, intrínseco de ella.

Ahora bien, semejante vinculación, propia de la poesía, no se da en todas las artes de la misma manera. O, dicho en otros términos: no todas las artes se inscriben de un modo

uniforme en la supraestructura ideológica. Della Volpe insiste en que hay que tomar en cuenta la diversidad —que antes señalábamos— de los medios semánticos o sistemas de signos, pero también la diversidad de las ideas que exigen esos medios semánticos. Junto a las ideas verbales, poéticas o literarias, están también las ideas pictóricas, arquitectónicas, escultóricas, musicales, dancísticas o fílmicas. Todas las ideas tienen en común el ser unidad de una multiplicidad; el ser forma que conforma la materia, lo sensible, la multiplicidad de imágenes. Pero las ideas son inseparables de los medios semánticos con los que se expresan. Por ello —sostiene Della Volpe—, no hay que confundir la idea verbal cuyo medio semántico es el signo lingüístico con la idea pictórica o musical que exigen —como fin— otro medio semántico.

La idea verbal —un concepto ético, religioso o político— está necesariamente en la poesía y, en este sentido, las ideas humanistas burguesas se hallan, como tales ideas verbales, en el *Fausto* de Goethe. Las *ideas napoleónicas* (o sea, verbales), que algunos atribuyen a la *Tercera sinfonía* o *Heroica* de Beethoven, no son las que están necesariamente en esa obra, es decir, como ideas musicales, entendidas como aquellas que ponen orden en las imágenes auditivas, mediante determinado sistema gramatical de intervalos, escalas, etcétera. O, como dice Della Volpe, son "las ideas *musicales* de Beethoven *en cuanto inseparables en su expresión* de la *gramática* musical *romántica,* que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto o tonal".[29] El "napoleonismo" de la *Tercera sinfonía* corresponde a las ideas verbales, no musicales, y no forma parte de la obra, aunque puede estar como ocasión o motivo de las ideas propiamente musicales.

En una obra poética, sus ideas verbales son parte sustancial, intrínseca, de ella, y justamente por ellas se hace presente su condicionalidad histórica, social. Las ideas sociales, morales o políticas —es decir, verbales— no son en la tragedia griega, el *Fausto* de Goethe o el *Lenin* de Maiakovsky algo exterior —simple pretexto, ocasión o motivo—, sino parte

sustancial de la obra. En cambio, las ideas verbales —como el "napoleonismo" de la sinfonía *Heroica* de Beethoven— son externas a ella, y sólo se relacionan con la obra en cuanto motivo u ocasión. Así, aunque la poesía y todas las artes se inscriben en la supraestructura ideológica, reflejando su condicionamiento histórico, social, no todas se inscriben en ella de la misma manera: la poesía lo hace con la expresión de ideas verbales mediante la técnica expresiva correspondiente, en tanto que las demás artes forman parte de la supraestructura con sus ideas específicas, no verbales: pictóricas, musicales, etcétera, que para expresarse se valen de los medios semánticos correspondientes.

EL ESTATUS DE LA IDEOLOGÍA EN LA OBRA DE ARTE: ¿SUSTANCIA O PRETEXTO?

La presencia necesaria de la ideología en la poesía, y ocasional en las artes como la música, la pintura, la arquitectura y el cine, entre otras, nos plantea ciertas dudas acerca de la tesis dellavolpeana. Veamos por qué.

Della Volpe afirma una y otra vez que el arte en general, como la poesía, es pensamiento que se expresa o actualiza merced a determinados medios semánticos. Hay, pues, una dialéctica de medio y fin que claramente puede advertirse en la poesía. El pensamiento —las ideas morales, religiosas, políticas— exige un sistema de signos lingüísticos que son polisémicos en un contexto determinado. Ahora bien, cuando se trata de aplicar esta dialéctica a las artes en general —por ejemplo, en la música— las ideas "no son ideas con el mismo título que como lo son las poéticas, literarias, verbales"[30] (por ejemplo, las ideas políticas de las novelas de Balzac).

Y es que hasta bien avanzado el libro de Della Volpe, no podemos advertir que está utilizando el término "idea" en

dos sentidos distintos, aunque no excluyentes: *a)* la idea en sentido amplio en cuanto unidad de una multiplicidad, o forma de un contenido proporcionado por la sensibilidad, la imaginación y la fantasía; en este sentido general, la idea es común a la poesía y a las distintas artes, y *b)* la idea en un sentido estrecho, como idea verbal o concepto que se actualiza, con los medios semánticos propios, en la poesía. Estas ideas que entran así, necesariamente y sólo a través del medio semántico exigido por ellas, constituyen —a nuestro juicio— lo que desde una perspectiva marxista se considera ideología. Ahora bien, si la ideología entra en la obra poética como parte necesaria, intrínseca, sustancial de ella —una vez trabajada o formada con los medios semánticos propios que la realizan o actualizan— en tanto que en las obras musicales, pictóricas, fílmicas, etcétera, sólo se da como pretexto u ocasión, la ideología queda fuera de la obra, o como un elemento exterior e inesencial de ella.

Cierto es que las ideas, o el conjunto de ellas que constituyen la ideología, no son de por sí poesía ni arte, ya que su estatus estético, artístico, sólo lo adquieren como parte esencial, intrínseca, de la obra, es decir, como ideología formada. O, en términos dellavolpeanos, a través del medio semántico correspondiente en un contexto orgánico determinado, presencia ideológica que Della Volpe reconoce, pero sólo para la poesía.

Pero tampoco puede afirmarse que en las artes no poéticas se reduzca a mero pretexto u ocasión, es decir, a un elemento exterior a la obra. A nuestro juicio, si la ideología entra en ella, formando parte de su totalidad y sin poder ser disociada de ésta, ello significa que su relación con la obra no es externa, ocasional, sino esencial. Y si la idea moral, política, religiosa, etcétera, no está en la obra de este modo esencial, intrínseco, y sólo existe externamente como pretexto u ocasión de ella, su presencia en esta forma carecerá de todo valor estético. Y esto que Della Volpe podría admitir para la poesía, vale para todas las artes en las que la ideología se hace pre-

sente de un modo u otro. Así pues, ¿cómo podríamos reducir la presencia de la ideología en las artes no poéticas sin tomar en cuenta el contenido ideológico —moral, social, religioso, político— de ellas, aunque ese contenido —y su relación con la historia y la sociedad— sólo se nos revele —como en la poesía— con los medios semánticos correspondientes?

Ahora bien, la ideología se hace presente no en sí, o como simple pretexto u ocasión, sino hecha línea, color, volumen, piedra, imagen estática o dinámica, según el arte de que se trate. Baste recordar las obras de algunos autores citados por el propio Della Volpe: Giotto, Van Gogh, Picasso, en la pintura; la escultura egipcia, precolombina o de Brancusi, hoy; Mendelssohn y Beethoven en la música; Rossellini, De Sicca, Fellini y Eisenstein en el cine, para que la pregunta sobre la presencia de la ideología en las diversas artes nos parezca pertinente, y para que la encontremos —como respuesta— en la obra en cuanto parte sustancial de la misma y no como simple elemento externo —motivo, pretexto u ocasión— de ella.

CONCLUSIÓN

Si consideramos en su conjunto la estética semántica de Galvano della Volpe, son innegables sus méritos y su fecunda aportación tanto desde un punto de vista estético general como desde un enfoque marxista. Con su *Crítica del gusto* sienta unas bases firmes para la concepción del arte como lenguaje o sistema de signos, adelantándose a otras importantes aportaciones como las de la semiótica estética de Yuri Lotman. Cierto es que, partiendo de la lingüística estructural, se beneficia también de otros intentos semióticos como los de Morris, pero puede decirse que, en este camino, la obra dellavolpeana llega más lejos que ellos por su rigor, originalidad y fundamentación. Mérito importante de Della Volpe, en este plano estético general, es la batalla que libra

fructíferamente contra todo irracionalismo o misticismo en el campo de la teoría estética, con lo cual despeja el camino para un estudio objetivo, científico, del arte. Así pues, cuando la atención se concentre en la interpretación del arte —y, sobre todo, de la poesía— como lenguaje o sistema de signos, habrá que contar necesariamente —cualquiera que sea el enfoque de otras corrientes— con la clave semántica que Della Volpe pone en nuestras manos.

Desde el punto de vista marxista, hay que reconocer lo que Della Volpe ha descubierto fuera del marxismo —particularmente en la glosemática o lingüística estructural de la escuela de Copenhague— para su análisis del aspecto semántico (lingüístico) de la poesía y del arte en general. Con su ayuda, como marxista que pretende construir una "estética materialista-histórica", se ha empeñado con éxito en reparar el "descuido" del aspecto formal por el del contenido, del que hablaba Engels, mediante el estudio de ese aspecto que "ha faltado hasta ahora" en la estética marxista (el "ahora" hay que situarlo en los años cincuenta de gestación de su *Crítica del gusto).*

Della Volpe incorpora asimismo otros problemas —como el de las relaciones entre arte y sociedad— que, lejos de estar ausentes —como el anterior— de la estética marxista, o supuestamente tal, han sido abordados en ella una y otra vez con un enfoque sociologista y contenidista, como los de Plejánov y Lukács. Della Volpe, como hemos visto, aborda esta cuestión dándole una solución original, cuyas fuentes están más en la lingüística estructural que en el marxismo tradicional, solución brillante que, sin embargo, no puede escapar a algunos reparos como los que le hemos hecho nosotros, con respecto a su modo de concebir el papel de la ideología en el arte, particularmente en las artes no poéticas. En suma, la estética semántica de Galvano della Volpe constituye uno de los frutos más logrados del pensamiento estético de nuestro tiempo y, por ello, creo que se justifica sobradamente la atención que, con este trabajo, le hemos prestado.

[1] En este trabajo hemos utilizado la edición española *Crítica del gusto*, traducción de Manuel Sacristán, Seix Barral, Barcelona, 1966.

[2] Pasaje de Plejánov citado por Della Volpe en *Crítica del gusto*, ed. cit.

[3] Texto inédito (de 1956-1957), publicado póstumamente en su lengua original en 1971 (Roma, Ed. Riuniti). Versión en español de F. Fernández Buey, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.

[4] *Crítica del gusto*, p. 24.

[5] El pasaje corresponde, como lo hace constar Della Volpe, a Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Oekonomie. Einleitung*. En *Crítica del gusto*, ed. cit., p. 7.

[6] El pasaje que Della Volpe cita como epígrafe dice así: "... Todos nosotros hemos cargado por de pronto el acento —*y no tuvimos más remedio que hacerlo*— sobre la *derivación* de las representaciones ideológicas políticas, jurídicas y de otra naturaleza, así como de acciones mediadas por esas representaciones a partir de hechos económicos básicos. Al hacerlo así descuidamos el aspecto *formal* por el del contenido ... descuidamos el modo como se originan esas representaciones ... " (Engels, carta a F. Mehring, 14 de julio de 1893). En *Crítica del gusto*, p. 7.

[7] *Crítica del gusto*, p. 11.

[8] *Ibidem*, p. 226.

[9] *Crítica del gusto*, p. 109.

[10] *Crítica del gusto*, p. 108.

[11] *Ibidem*, p. 119.

[12] *Crítica del gusto*, p. 23.

[13] *Crítica del gusto*, p. 122.

[14] *Ibidem*, p. 125.

[15] *Crítica del gusto*, p. 123.

[16] Ciertamente, la autonomía semántica del texto poético no puede significar que su autonomía sea universal y absoluta, pues para entenderlo necesito recurrir al código lingüístico, poético y cultural en que dicho texto se inscribe. En caso contrario, la comunicación del lector con el texto se debilitaría o, incluso, se haría imposible.

[17] De las páginas 200 a la 216. Las artes a que atiende en ellas son: la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza y el cine.

[18] *Crítica del gusto*, p. 207.

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem*, p. 208.

[21] *Ibidem*, p. 209.

[22] *Ibidem*, p. 210.

[23] *Crítica del gusto*, p. 210.

[24] *Idem.*

[25] *Idem.*

[26] *Ibidem*, p. 215.

[27] *Crítica del gusto*, p. 215.

[28] *Crítica del gusto*, p. 178.

[29] *Crítica del gusto*, p. 217.

[30] *Crítica del gusto*, p. 234.

LA POÉTICA DE LOTMAN. OPACIDADES Y TRANSPARENCIAS

Si para caracterizar la obra de Yuri Lotman en una primera aproximación se nos preguntara qué se propone en sus investigaciones —particularmente en sus dos trabajos fundamentales: *La estructura del texto artístico* y *Análisis del texto poético*[1]— y qué medios emplea para alcanzar lo que se ha propuesto, diríamos que se ha empeñado en resolver problemas planteados por el formalismo ruso, no resueltos a juicio suyo, y que para ello se ha valido de la contribución de los propios formalistas rusos y de los hallazgos de la lingüística estructural, la semiótica y la teoría de la información.

DEL FORMALISMO RUSO A LA SEMIÓTICA

Como es sabido, la tarea central para los formalistas rusos era la búsqueda de la especificidad del lenguaje poético o de las cualidades intrínsecas del hecho literario (lo que Jakobson llamaría la literariedad). Su atención se concentraba por ello en el acceso intrínseco, inmanente a la obra literaria, descartando todo enfoque extrínseco (psicológico o sociológico). Para ellos, la obra sólo existía como forma, y por esto se descartaban los aspectos significativos o semánticos que constituían tradicionalmente el contenido. Lo que pasaba al primer plano era el problema de cómo está construida la

obra y, por ello, como diría también Jakobson, el único héroe para la ciencia literaria era el procedimiento mediante el cual —o los cuales— se transforma el material verbal para que —como lenguaje poético— cumpla una función estética.

Lotman comparte el objetivo de buscar la especificidad de la obra literaria por una vía inmanente y, por tanto, rechaza reducirla a simple manifestación de algo exterior. Pero ve una limitación fundamental en concentrar la atención en el plano formal o de la expresión, descartando con ello el del contenido. Se separa asimismo del formalismo al reducir éste el análisis de la obra a sus procedimientos de construcción, perdiendo de vista la complejidad estructural del texto con sus múltiples relaciones, niveles diversos o subestructuras y sus múltiples funciones (estéticas y extraestéticas). En suma, aunque Lotman suscribe el objetivo de buscar lo específico literario por medio de un estudio inmanente, estructural, trata de superar el inmanentismo radical del formalismo ruso. Para lograrlo, aprovecha los recursos de las ciencias antes citadas.

De la lingüística estructural que arranca de Saussure, Lotman toma su énfasis en la sistematicidad del lenguaje, en el modo de organizar sus elementos (relaciones sintagmáticas y paradigmáticas), en la estructura jerárquica del texto verbal con sus diversos niveles, cada uno de los cuales se organiza de un modo inmanente. De la semiótica toma el concepto de lenguaje que, en sentido semiótico, se extiende a todo sistema de comunicación que se vale de signos y los combina de un modo particular. En este sentido, el arte o la poesía, como organización o sistema sígnico peculiar, se concibe como un lenguaje específico.

De la teoría de la información aprovecha Lotman una serie de conceptos fundamentales; en primer lugar, el concepto mismo de información vinculado con la imprevisibilidad o improbabilidad del mensaje; toma asimismo los conceptos de los elementos del acto de comunicación: emisor, receptor y código; este último, en el lenguaje natural, es la lengua (en el

sentido de Saussure). La información contenida o transmitida dependerá de la estructura (de su peculiaridad y complejidad); de ahí que la información transmitida por una estructura poética sea imposible de transmitir por la estructura de un texto verbal.

Conceptos fundamentales de la teoría de la información —como los de ruido y redundancia— serán muy provechosos para Lotman. Según esta teoría, el ruido se opone a la información, en tanto que la redundancia se halla en una doble relación con ella: por un lado, la hace posible y, por otro, la limita o anula. En el lenguaje natural, el código de por sí, la gramática, no informa, aunque hace posible la información. Como decía Wittgenstein de la lógica, en este plano formal no hay sorpresas. Para que la información aumente, debe disminuir la redundancia, pero no tanto que la haga imposible.

EL CONCEPTO DE ARTE

Veamos ahora el concepto lotmaniano de arte. Es un lenguaje en el sentido semiótico general: como "sistema organizado que sirve de medio de comunicación y se vale de signos" para conservar y transmitir cierta información. Como tal, funciona siempre como un sistema o código de elementos y relaciones invariantes del que hay que distinguir el texto concreto escrito en ese lenguaje. A diferencia de los signos del lenguaje natural, los de la literatura y el arte no son convencionales sino icónicos (icónicos no en el sentido de Pierce: signos que representan a su objeto por su semejanza con él), signos "construidos según una relación de dependencia entre la expresión y el contenido". De ahí también esta otra distinción que hace Lotman: mientras en el lenguaje natural el plano formal o gramatical y el plano significativo o de contenido tienden a separarse, en el texto artístico ambos planos tienden a fundirse, entrecruzarse o transformarse

mutuamente. Hay, por un lado, agrega Lotman, "la tendencia a formalizar los elementos de contenido" y, por otro, "a interpretar *todo* en un texto artístico como significativo". Con este motivo, hace referencia a la tesis de Jakobson acerca de la significación de las formas gramaticales en la poesía. En rigor se trata de dos tendencias opuestas —a semantizar los elementos formales y a formalizar los elementos de contenido— que coexisten en el arte, aunque el modo concreto como se relacionan es histórico y nacional.

El arte es, pues, un sistema de comunicación o lenguaje específico. Lotman lo llama sistema secundario —al que pertenecen también el mito, el ritual, la religión y, en general, la cultura entera— y como todo sistema semiótico es complejo y único. El arte es un sistema secundario porque se construye sobre las bases del lenguaje natural en cuanto que reproduce aspectos de él (las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, por ejemplo), aunque no reproduce todos sus aspectos (en la música no hay relaciones semánticas obligatorias). La secundariedad no debe entenderse simplemente en el sentido de tomar el lenguaje natural como material a transformar, pues esto sólo sucede en el arte verbal. El carácter secundario del arte es considerado por Lotman no sólo —como acabamos de ver— con su función comunicativa, sino también con respecto a su segunda función fundamental, que es modelizante, o generadora de modelos de lo real.

El lenguaje natural es el primer sistema de modelización, pues, como ya lo habían advertido los lingüistas de acuerdo con la hipótesis Sapir-Whorf, este lenguaje, al dar forma al pensamiento, determina cierta percepción de la realidad, o visión del mundo, por parte de una colectividad. Los sistemas modelizantes como el arte son secundarios porque tienen una estructura que se superpone a la primaria —la del lenguaje natural— como estructura más compleja y específica, de segundo grado.

Ahora bien, ¿qué significa para Lotman y la escuela de Tartu modelizar lo real?, ¿en qué sentido la obra artística es

un modelo del mundo? El modelo lo entiende como una propiedad de la cosa modelizada, pero también como punto de vista del sujeto que modeliza. Pero esta doble modelización, a nuestro juicio, no queda clara, pues Lotman dice también que "el modelo es análogo al objeto conocido y lo sustituye en el proceso cognoscitivo". ¿Estamos, pues, ante una nueva versión del arte como conocimiento? La respuesta parece ser afirmativa si se tiene presente que Lotman sostiene asimismo que "el arte es inseparable de la verdad". Sin embargo, acto seguido aclara que se debe distinguir entre la "verdad del mensaje" expresado en el lenguaje natural, que puede ser verdadero o falso, y la "verdad del lenguaje" en el que se expresa el mensaje y con respecto al cual carece de sentido hablar de verdad o falsedad. No se trataría, pues, de un modelo epistemológico, y la función modelizante del arte no sería idéntica a la función cognoscitiva. ¿Qué significa entonces ser modelo de lo real? No hallamos una respuesta clara en Lotman y de ahí que, dada esta opacidad de su respuesta, no haya faltado quien vea —a nuestro juicio apresuradamente— una nueva versión de la teoría del arte como mímesis o reflejo.

El problema de la relación del arte con la realidad lo resuelve Lotman con una tesis que él considera ley general del arte: *la obra artística es un modelo finito de un mundo infinito.* Esta tesis me recuerda la de los filósofos idealistas alemanes, particularmente Hegel, según la cual "lo bello artístico es lo infinito representado en un objeto finito". Pero con esto —con esta relación entre el modelo y lo real— lo opaco en Lotman se vuelve transparente. No hay lugar en él para una teoría de la mímesis o del reflejo. Al modelizar lo infinito en lo finito, la reproducción artística de la realidad no puede ser una copia de ella. Reproducir no es copiar, o sea: construir un objeto con las formas propias del objeto real, sino reproducir una realidad (un mundo) no en las formas propias de la realidad reproducida sino de la realidad (la obra artística) que la reproduce. Se trata de una relación convencional: re-

producir lo real *en* otra realidad. Por ello, concluye Lotman: la obra de arte es la *traducción* de una realidad a otra.

Pero ¿qué es lo que se reproduce —aunque sea convencionalmente— de lo real? El arte reproduce o modeliza —según Lotman— aspectos universales del mundo y a su vez lo singular. Esta unidad de lo universal y lo singular nos recuerda también la unidad que, según Engels, define a lo típico, y que para él constituye la clave del realismo. Pero dejemos por ahora esta categoría.

De acuerdo con el predominio —históricamente cambiante — de la tendencia a modelizar, ya sea lo universal, ya sea lo singular, aunque estas dos tendencias coexisten siempre en conflicto —habla Lotman de la *función mitológica* en la que el texto modela el todo mediante lo singular— (destino del ser humano, por ejemplo, en un individuo concreto), y de la *función fabulatoria* de acuerdo con la cual se trata —como en "la literatura de los hechos" o el "cine-verdad" de Dziga Vertov — de reproducir un objeto en su singularidad, como un objeto en sí (tendencia que predomina en gran parte del arte del siglo XX). Tal es, en conclusión, la concepción del arte de Lotman en sentido semiótico, considerado en su doble función, estrechamente relacionada, comunicativa y modelizante.

EL TEXTO ARTÍSTICO Y SUS RELACIONES

Digamos ahora algo respecto al texto artístico y sus relaciones. Lotman define al texto como "suma de relaciones estructurales que han encontrado una expresión lingüística". Ya en esta definición encontramos una característica fundamental: la de la *sistematicidad* del texto en cuanto que en él advertimos un *sistema* o conjunto de relaciones estructurales invariantes que no debe confundirse con el texto en cuanto encarnación material, empírica del sistema. Por analogía con la famosa distinción de Saussure: el sistema es el del orden de la "lengua"; el texto, del orden del "habla". Sistema y tex-

to: no se trata de una relación entre lo ideal y lo real o lo empírico, pues el sistema sólo existe realizándose y el texto es la realización del sistema. Pero en el texto —sigue precisando Lotman— no sólo hay elementos que se sujetan al sistema (o sea: sistémicos), sino también los que no se sujetan a él (o extrasistémicos).

En el lenguaje natural y, por tanto, en el texto verbal, sólo existe un sistema (una sola gramática). La sistematicidad es única y exclusiva. En consecuencia, no se admiten las violaciones a las reglas del sistema. Se admiten variaciones en la realización del sistema (las propias del "habla"), pero no las variaciones que afecten al sistema (a la "lengua"). Tendencia, pues, a absolutizar lo sistémico y a excluir lo no sistémico.

En el texto artístico se dan conjuntos de relaciones estructurales, niveles o subestructuras diferentes, o sea, varios tipos de organización interna de los signos con sus propias reglas. En dicho texto se admite la transgresión de una regla o norma, y no sólo —como sucede en el lenguaje natural— como un error que hay que evitar. En el texto artístico, un mismo elemento puede insertarse en diferentes sistemas particulares o subestructuras de modo que lo que es extrasistémico con respecto a una organización estructural no lo es con respecto a otra. El principio de sistematicidad no queda abolido, ya que sin cierta organización estructural, la información sería imposible. Pero, a diferencia del lenguaje natural, en que lo extrasistémico queda fuera del texto, en el arte lo extrasistémico queda fuera de cierto sistema, pero no del texto. El principio de sistematicidad se mantiene, pues la creación artística al margen de toda regla, de toda organización estructural, sería imposible. Ahora bien, se trata de una sistematicidad plural. Esta polisistematicidad del texto entraña a su vez su multiplanearidad, o, más eufónicamente, su multidimensionalidad. Un mismo elemento puede entrar simultáneamente, o en diversos tiempos, en diversos sistemas de relaciones estructurales, recibir por tanto diferentes signi-

ficaciones o pasar de una significación a otra (lo que constituye el conocido fenómeno de la *polisemia).*

El arte se mueve siempre en una tensión entre lo sistémico y lo extrasistémico. O sea: entre la tendencia a sujetarse a un sistema determinado y la tendencia a violarlo (que no es sino la realización de otro sistema). La victoria total de una de las dos tendencias —es decir, la exclusión de toda violación de las reglas estructurales o la negación de toda sistematicidad — sería mortal para el arte, ya que se haría imposible como sistema de comunicación.

La tercera característica fundamental del texto que encontramos en Lotman es su *polifuncionalidad.* La búsqueda de la especificidad del texto artístico no debe llevar a la conclusión de que sólo puede cumplir una función —la artística — o también —como dice Lotman— que "en la obra de arte sólo hay arte". Pero Lotman no se limita a reconocer el hecho de que el arte puede cumplir diversas funciones —artísticas y no artísticas—, sino que admite la existencia de una dependencia mutua necesaria entre las funciones artísticas y las no artísticas; las primeras no podrían darse sin las segundas y al revés. El modo como se conjugan ambas funciones o la preeminencia de unas sobre otras tiene un carácter histórico y varía de acuerdo con el tipo de cultura dominante.

Pasemos ahora, dejando a un lado las relaciones internas del texto, y particularmente la dialéctica de lo sistémico y lo extrasistémico en él, a sus relaciones con lo que está fuera del texto, o sea, la realidad extratextual. Lo primero que se debe subrayar es que para Lotman el texto y la obra artística no son una y la misma cosa. El texto es un componente de la obra, pero no es toda ella. El efecto artístico surge de la confrontación del texto "con un conjunto complejo de representaciones vitales e ideológico-estéticas". Ahora bien, esta parte extratextual o conjunto de relaciones externas es un componente de la obra de arte tan efectivo como el texto mismo. Se trata además de un componente necesario. Necesidad quiere decir aquí que no se puede descifrar la significación

de una obra abstrayendo el texto de "todo el conjunto de relaciones extratextuales" (en el caso de un texto poético: la lengua en que está escrito; el lenguaje específico en un momento histórico dado; el género poético; el código o lenguaje poético de una generación, etcétera). Así, pues, el concepto de texto no es absoluto y se halla en relación "con toda una serie de estructuras histórico-culturales" determinadas social y nacionalmente e incluso por razones "psicológico-antropológicas".

La idea de Lotman acerca de las relaciones entre texto, obra y lo extratextual constituye una de las opacidades de su teoría. Ciertamente, no se ve con claridad *cómo* lo extratextual forma parte de la obra, aunque esté fuera del texto por definición. La respuesta de Lotman que se desprende de su trabajo fundamental *(La estructura del texto artístico)* nos parece limitada y, por tanto, insuficiente. De acuerdo con ella, la presencia de lo extratextual en la obra se manifestaría en que gracias a él el texto se vuelve significativo (o sea, no podemos asimilar un texto sin tomar en cuenta sus relaciones extratextuales). Pero dicha presencia de lo extratextual en la obra estaría también en el hecho de que esa realidad extratextual (género, código artístico, tradición, ideología, etc.) fija las probabilidades de construcción del texto, la posibilidad de su realización, así como la de su no realización. A nuestro modo de ver, aunque la respuesta de Lotman ayuda a comprender cómo lo extratextual contribuye a la construcción de la obra, deja en pie la cuestión esencial de cómo se hace presente en ella, en cuanto parte intrínseca de la obra.

Una tercera y última relación del texto, apenas advertida por otros teóricos, pese a lo que aporta a este respecto la práctica artística de nuestro tiempo, es el modo peculiar como se presenta, con referencia al texto artístico, la relación entre ruido e información, utilizando ambos términos en el sentido propio de la teoría de la información. De acuerdo con ésta, todo ruido significa la irrupción de un desorden en la estructura y la información, razón por la cual a mayor rui-

do, menor información. El ruido en el arte no es lo extrasistémico (elemento extraño a un sistema) ni lo extratextual (extraño al texto pero formando parte de la obra), sino lo heterogéneo, lo opuesto a toda sistematicidad y, por tanto, a la información. Hasta aquí el ruido cumple en el arte la misma función perturbadora que en todo sistema de comunicación. Y, sin embargo, teniendo en cuenta ciertas experiencias artísticas (la Venus de Milo con su brazo mutilado y, en particular, ciertas corrientes de la vanguardia artística como el surrealismo, en las que domina lo que Lotman llama la poética de la combinación, advierte él que en el arte el ruido puede transformarse en información. O sea: un elemento heterogéneo, extraño totalmente al texto, puede constituir una nueva unidad con él (brazo destruido y estatua en el ejemplo anterior) y producir así un nuevo efecto estético.

Las relaciones señaladas anteriormente, y en particular las dos primeras (intratextuales y extratextuales), explican para Lotman "la pluralidad de lecturas posibles de un texto artístico". Es decir: que el texto esté abierto siempre a un mundo de posibilidades diversas de percepción e interpretación. Ello se encuentra determinado por la estructura interna compleja del texto y por la capacidad de que ésta entre en diversos contextos culturales, con sus diversos lenguajes, lo cual hace que pueda ofrecer a sus receptores una información diferente que es capaz de renovarse asimismo para un mismo receptor en una nueva lectura.

EL LENGUAJE POÉTICO

Ante la imposibilidad de detenernos, por razones de tiempo, en otros aspectos fundamentales de la comunicación artística, digamos algo acerca del lenguaje poético, tal como lo concibe Lotman desde su óptica semiótica y de la teoría de la información.

La necesidad de la poesía —como la del arte en general— se halla vinculada a la necesidad humana, social, de transmitir una información que no puede ser transmitida por otro sistema de comunicación. Al abordar el problema de la naturaleza de la poesía, Lotman parte, para llegar a cierta conclusión respecto a ella, del lenguaje natural. Como lenguaje organizado, éste se halla sujeto a reglas o limitaciones formales sin las que no podría cumplir su función comunicativa (ciertamente, sin las reglas gramaticales, la comunicación sería imposible). Pero estas limitaciones formales, estructurales, no informan de por sí y su aumento da lugar a una limitación o disminución de su capacidad informativa.

El lenguaje poético es secundario en el sentido de que se superpone o construye sobre la base del lenguaje natural, y, por tanto, se halla sujeto a sus reglas formales, gramaticales, sin que pueda liberarse de ellas. Pero, a la vez, el lenguaje poético se halla sujeto a ciertas reglas propias (métricas, rítmicas, de organización de los niveles fónico, de la rima, del léxico, de la composición, etc.). Se halla, pues, doblemente sujeto a las reglas del lenguaje ordinario y a las reglas y limitaciones propiamente poéticas. En este sentido, el lenguaje poético es menos libre que el lenguaje natural o primario que le sirve de base y material.

De acuerdo con la teoría de la información, el aumento de las limitaciones formales debe incrementar la redundancia (o sea, los elementos previamente conocidos) y, por tanto, reducir la información. Y es lo que sucede en el lenguaje ordinario. Y, sin embargo, la experiencia de cualquier lector confirma que un texto poético contiene más información que un texto verbal (un poema de Machado sobre el *alma* de Castilla informa más que un estudio de psicología social). Esto significa que *la capacidad informativa de un texto poético aumente pese al aumento de sus limitaciones formales* (pese a su mayor redundancia), lo que estaría en contradicción con la tesis de la teoría de la información de que "a mayor redundancia, menor información" y viceversa.

LA NATURALEZA PARADÓJICA DE LA POESÍA

¿Cómo se explica la paradoja de que en la poesía el aumento de las limitaciones formales —que doblan a las del lenguaje ordinario—, lejos de disminuir la información, lleve a un aumento de ella? Responder a esto significa responder a la cuestión de la distinción de "poesía" y "no poesía", o de lenguaje poético y lenguaje natural.

En el lenguaje natural, los elementos formales o gramaticales no son significativos de por sí; lo son los elementos del habla (en el sentido saussuriano), aunque ciertamente puestos en relación con las unidades invariantes de la lengua. En el lenguaje poético, todos sus elementos son significativos. Incluso los formales —los gramaticales— pueden adquirir un carácter semántico, de contenido. Al aumentar las limitaciones o reglas, aumenta por ello el número de los elementos significativos, que ya no son sólo los semánticos del lenguaje ordinario, sino también los formales. Esto explica la paradoja de la poesía consistente en el aumento de su información, pese al aumento de la redundancia. Pero no sólo aumenta la información por sus elementos formales, sino también al enriquecerse el sistema de relaciones u ordenaciones de esos elementos (y, en particular, las sintagmáticas y paradigmáticas). Para Lotman, la repetición es la estructura fundamental del verso. Gracias a las equivalencias de diverso tipo —fónicas, rítmicas, de rima, gramaticales, etcétera, creadas conforme a este principio de la repetición— el semantismo del lenguaje natural se transforma y se producen nuevas significaciones: las propias del texto poético, y se proporciona una información que el texto verbal no podría dar.

"BUENA" Y "MALA" POESÍA

El problema de la naturaleza de la poesía lleva aparejado, en Lotman, el de la precisión y distinción de dos conceptos usuales: "buena" y "mala" poesía. Aunque Lotman subraya la funcionalidad y limitación histórica de ambos conceptos, pretende distinguirlos partiendo de su concepción de la poesía como sistema semiótico y, a la vez, como lenguaje secundario. Aquí también se apoya en una comparación del lenguaje poético con el lenguaje natural. Ya hemos señalado que este último lenguaje, por su aspecto formal, gramatical, no informa. Su información viene sólo al ser usado. Por otro lado, el empleo de sus reglas es automático. Por esta razón, no fijamos la atención, en el acto de hablar, en los aspectos estructurales o gramaticales. En este terreno, no hay sorpresas; no hay nada inesperado (nadie espera que un verbo se conjugue en forma distinta de la que exige el régimen gramatical correspondiente). Y sólo si se produce la violación de una regla, fijamos la atención en ella, pero la violación de la regla es rechazada.

En el lenguaje poético, la situación es diferente; en primer lugar, porque el sistema de reglas no sólo es medio para transmitir una información, sino que tiene de por sí una carga informativa. En segundo lugar, el uso de estas reglas no es automático y, por ello, a este nivel formal, estructural, hay sorpresas. Y las hay no sólo por esto, sino también porque no estamos —como en el lenguaje ordinario— ante un sistema de reglas único y exclusivo. Por esta razón, el cumplimiento de unas reglas conlleva la violación de otras. Escribir "bien" versos —dice Lotman— no sólo significa escribirlos correctamente (sujetándose a ciertas reglas) sino también incorrectamente (o sea: violándolas).

Aquí se nos vuelve el pensamiento de Lotman un tanto opaco, sobre todo si le obligamos a responder a esta cuestión: ¿qué reglas se cumplen y cuáles se violan? Por supuesto, no se trataría de las reglas del lenguaje primario natural, que sirve de base al texto poético, pues su violación haría imposible —como sabemos— su comunicación. ¿Se trataría

acaso de las reglas de cierto tipo de organización formal o género (soneto, elegía, etc.), o del sistema que, como código o estilo —clásico, barroco, romántico, etc.—, es común a las obras de un periodo determinado? Pero, en este caso, más que ante una violación del género o código escogido estaríamos, en la obra singular, ante una realización creadora de esa organización exterior a ella o soporte formal. Finalmente, tendríamos la organización, en la obra concreta, del material verbal (lo que tradicionalmente se llama su *forma),* gracias a la cual dicho material recibe nuevas significaciones. Pero esta organización formal —a diferencia de las dos antes citadas— sólo existe en la obra singular como resultado de un acto de creación. Constituye no ya su soporte exterior, sino su aspecto formal, intrínseco e inseparable de la obra. La forma así entendida sólo existe formándose. Y las reglas o ley que la rigen sólo existen en la obra; no existen previamente sino como reglas creadas en el proceso mismo de creación. Con respecto a ellas, carece de sentido hablar de negación. Crear es, por todo ello, ajustarse —creadoramente — a reglas ya existentes, pero a la vez crear nuevas reglas o principios de organización.

Y con este rodeo por nuestra cuenta llegamos a la dialéctica de lo esperado y lo inesperado que, a juicio de Lotman, es consustancial con la poesía. El cumplimiento de las reglas conocidas determina lo que se espera del poema; de su incumplimiento —para Lotman— (y, para nosotros, de la aplicación creadora de las reglas conocidas o de las nuevas reglas creadas) depende lo que no se espera. El lector se acerca al poema con lo que espera de él; gracias a ello, al conocimiento previo de cierto código o sistema, el lector puede entrar en comunicación con la obra. Pero si el lector sólo encontrara en ella lo que espera —lo que conoce previamente, o sea, la redundancia— no recibiría propiamente información, ya que ésta se da sólo en función de lo inesperado, de lo imprevisible, de la sorpresa. De aquí la conclusión a que llega Lotman:

"Buena poesía" es la que contiene una información poética, o sea: aquella cuyos elementos son a la vez esperados e inesperados. Sin lo esperado, es decir, sin el puente que el código tiende entre el emisor y el receptor, el texto no podría cumplir su función comunicativa. Pero sin lo inesperado, el texto sería completamente trivial y su información sería nula. Así, pues, dentro de un sistema cultural dado, siempre se dará esta dialéctica de lo esperado y lo inesperado, pero un texto será tanto más "bueno" poéticamente cuanto más información proporcione, es decir: cuanto más domine lo inesperado sobre lo esperado. Es este dominio el que hace que un texto poético sea inagotable, aunque se agote el sistema de reglas o convenciones —el elemento esperado (llámese clasicismo, romanticismo o modernismo) que un día hizo posible la creación del texto.

CONCLUSIONES CRÍTICAS

Y, para terminar, algunas conclusiones críticas sobre la poética de Lotman. Entre sus logros más importantes destacaremos, en primer lugar, su oposición a todo reduccionismo, ya sea en un sentido sociológico o psicologista. Lo específico del arte no está fuera del arte.

Otro logro es haber reafirmado el papel de las condiciones históricas, sociales o ideológicas —puestas de manifiesto por Marx y Engels— en la producción y comunicación artísticas, y que él reúne en el concepto de relaciones y estructuras extratextuales a las que reconoce un carácter histórico, social y antropológico.

Logro de Lotman es también, en tercer lugar, su estudio de la estructura interna del texto artístico, sin caer en el inmanentismo radical de los formalistas rusos, quienes al rechazar la dicotomía tradicional de contenido y forma rechazaban con ella el papel del significado, del contenido. Aunque no constituyan el centro de su atención, para Lotman existen

también los problemas, en sus propias palabras, "sociomorales", del "valor social y ético del arte", así como el del "funcionamiento social del texto". Su enfoque inmanente, estructural, semiótico, no es formalista, ya que: *a)* introduce en él el problema de la significación; *b)* pone al texto en relación con una realidad (ideología, tradiciones, etc.) que es extratextual, pero que constituye un componente efectivo de la obra de arte; *c)* hace intervenir elementos históricos, sociales, nacionales o psicológicos en la conformación de esa realidad, y *d)* no reduce el texto a su función estética, ya que ésta se halla en dependencia de otras funciones no estéticas.

Finalmente, es también un logro de Lotman el modo como supera a los formalistas con su concepción del texto, al mostrar la complejidad de su estructura, en la que el procedimiento no es ya el elemento de esa suma que es la obra (Sklovsky), sino que es considerado en su relación estructural y funcional. Con todo, en Lotman —como en los formalistas rusos— la prioridad se da al análisis inmanente; aunque éste no tenga el carácter exclusivo que tenía en ellos, ya no excluye otros análisis, dadas las relaciones mutuas entre las diferentes funciones de la obra.

A estos aspectos, en los que se transparenta una visión acertada de la compleja y rica estructura del texto, hay que agregar otros en los que esa visión se opaca un tanto. Ya hemos señalado algunas de esas opacidades, como la referente al concepto de modelo. Ésta desaparecería —alejando las aporías del arte en cuanto modelo de lo real como objeto— si se entendiera —como lo entendemos nosotros— en el sentido de que lo que modela el arte se halla siempre determinado por el mundo humano, o sea: cierta relación del hombre con lo real que —en el arte— sólo puede ser lo real humano o humanizado.

Por otra parte, admitida la fecunda concepción lotmaniana del texto artístico, cuya complejidad estructural interna es la que le permite cumplir su función propia, estética, aunque en dependencia de otras funciones, cabe preguntarse ¿qué

determina que el texto pueda cumplir esas otras funciones no estéticas? ¿Basta para explicar esto la integración del texto en una realidad extratextual? ¿No tendría que darse en el texto mismo cierta peculiaridad que haría posible semejante inserción y cumplir así diferentes funciones extraestéticas: políticas, morales, etcétera? A esas cuestiones no hallamos una respuesta explícita en Lotman.

Por último, tenemos el problema clásico —y fundamental — de las relaciones entre el arte y la vida social, y de modo especial, la ideología. Ya vimos que Lotman no ignora esta relación, considerada por él como relación entre el texto y la realidad extratextual (social, ideológica o cultural).

Vimos también que lo extratextual se hace presente en dos formas: en cuanto que el texto se vuelve significativo desde esa realidad extratextual, y en cuanto que fija posibilidades o alternativas a la construcción del texto. Lotman dice que así entendido, lo extratextual forma parte de la obra, aunque no del texto.

A nuestro modo de ver, lo extratextual en este sentido es un elemento exterior no sólo al texto, sino también a la obra misma. Este elemento —la ideología, por ejemplo— sólo podría formar parte de la obra como ideología formada en —y como parte intrínseca— de la obra. De este modo, lo que en Lotman se halla sólo en una relación exterior con el texto se encontraría en una doble relación: como elemento que preexiste y es independiente de la obra (lo que yo llamo su *soporte)* y como elemento intrínseco, ya formado, inseparable de ella (lo que llamo *aspecto* de la obra).

No se trata sólo de ver lo social como premisa o fondo del arte, ni tampoco de verlo reducido al funcionamiento social del texto. Lo uno y lo otro es admitido por Lotman. De lo que se trata para nosotros es de ver lo social *en* la obra, intrínsecamente, y no en una relación exterior con ella.

De este modo, no obstante la fecunda aportación de Lotman al estudiar la estructura interna del texto, queda en pie —y queda sobre todo para una verdadera estética marxista—

la necesidad de esquivar el Scila y Caribdis de la teoría del arte: el Scila (escollo) del formalismo y el inmanentismo que descarta lo social como algo ajeno a lo artístico, y el Caribdis (escollo también) del sociologismo (y también de cierto seudomarxismo) que separa lo social de lo artístico, o sacrifica éste a aquél, para quedarse con la obra como documento social. Lo social en su amplio sentido, o lo extratextual según Lotman, tiene que darse, a nuestro modo de ver, como lo social producido, creado, hecho forma; es decir, como un aspecto intrínseco indisoluble del texto artístico, de la obra, y no como simple soporte exterior.

Y con todo esto damos por terminado este balance crítico de las opacidades y transparencias de la poética semiótica de Yuri Lotman.

1985

---

[1] *Struktura Judezhe stvennogo y teksta (La estructura del texto artístico,* Istmo, Madrid, 1977). *Analiz Poeticheskogo teksta (Análisis del texto poético),* Leningrado, 1972.

LA ESTÉTICA LIBERTARIA Y COMPROMETIDA DE SARTRE

I

Vamos a ocuparnos de la estética sartreana como teoría del arte y, especialmente, de la literatura. No nos ocuparemos, por tanto, de sus obras literarias, aunque en ellas se encarnen, por supuesto, ciertas ideas estéticas. En pocas palabras, nos proponemos examinar no la estética de Sartre implícita en su producción literaria, sino su estética explícita o conjunto de ideas acerca del arte y la literatura que él ha expuesto en diferentes obras y artículos y, a su vez, en distintas fases de su pensamiento. Esas ideas las encontramos sobre todo en el capítulo final de uno de sus primeros trabajos filosóficos: *Lo imaginario,* que data de 1940; las hallamos más tarde, en 1948, en el volumen II de *Situations,* serie de ensayos titulada "¿Qué es la literatura?"; posteriormente las ideas estéticas de Sartre se hallan en artículos y ensayos dispersos en el volumen IV de *Situations* (1964), en entrevistas de prensa y en sus intervenciones en diversas mesas redondas y en coloquios y congresos como los de Praga y Leningrado.

A lo largo de esta teorización artística y literaria, que cubre casi tres décadas, destaca como preocupación central el examen de las relaciones entre arte y sociedad burguesa y, particularmente, entre arte y política. Dicho examen tiene asimismo como pivote dos conceptos básicos sartreanos: los

de libertad y compromiso, que son a su vez los que mantienen la estrecha relación entre sus ideas estéticas y su filosofía. Dada esta relación no podemos renunciar a trazar previamente, aunque sea de un modo esquemático, el sentido de la evolución del pensamiento de Sartre y sus hitos fundamentales. En este breve recorrido tendremos como hilo conductor los dos conceptos claves antes citados: libertad y compromiso y, junto con ellos, los de elección y responsabilidad.

Ya en uno de sus trabajos primerizos, *Lo imaginario,* encontramos la primera concepción sartreana de la libertad. Es una concepción idealista en la que la libertad sólo se da *en* y *por* la conciencia en cuanto que ésta produce el objeto de cierta manera: pone el objeto presente como ausente. Tal es la función imaginativa de la conciencia: el objeto imaginado en un objeto ausente en mi percepción que, gracias a esa función, se me hace presente. La conciencia que imagina es la conciencia plena "en tanto que realiza su libertad". Por este poder imaginar o capacidad para negar el mundo o para aislar de él un objeto imaginario, la conciencia —según Sartre— se sustrae al determinismo y se muestra como realización de la libertad.

II

En *El ser y la nada* (1943), la conciencia —intencional, activa y dinámica— es la forma de ser del hombre. Sartre la llama el *para sí* con el propósito de distinguirla del modo de ser de las cosas, de lo estático e inmóvil: el *en sí.* Característico del *para sí* o de la conciencia es el estar constantemente lanzada hacia el porvenir; es un proyecto de ser, pero vivido subjetivamente. El ser, por tanto, no es (o sea, no es nunca algo acabado), sino que *existe,* y existe proyectándose en cada momento más allá de lo que es. Esto significa a su vez que la conciencia tiene el poder de sustraerse a lo que es, de ne-

garlo y de escapar así a toda determinación. La conciencia, el hombre, es libre sin restricción. Su libertad se manifiesta precisamente en este poder negar el mundo exterior o capacidad —como ya vimos gracias a la imaginación— para poner fuera del circuito de lo existente a tal o cual cosa particular.

El hombre es libre porque el pasado no lo determina, ya que éste es siempre lo que queda atrás: lo sobrepasado. Es libre porque no es (no tiene ninguna esencia predeterminada); sólo existe eligiendo en cada momento lo que es. Finalmente, el hombre es libre porque Dios no existe y todo le está permitido. Además, no puede dejar de ser libre; está condenado a serlo, a elegir libremente cada vez que se proyecta, y lo único que no puede elegir es entre ser libre o no serlo, o sea, entre elegir o no elegir. Así, pues, el hombre sartreano es libre de toda determinación.

Se podría pensar que Sartre está proclamando una libertad absoluta, pero, tratando de escapar a las objeciones de este género, sostiene que la elección se hace siempre en una *situación.* Sin embargo, mantiene la primacía de la elección sobre la situación, ya que ni los factores externos (circunstancias o realidad social) ni los internos (el pasado) son para él determinantes. Y esta elección prioritaria e indeterminada por la cual el hombre se escoge a sí mismo constituye para Sartre la esencia de la libertad humana.

Estamos claramente ante una concepción idealista de la libertad, o libertad limitada por la realidad objetiva que se postula al margen de la acción. Aunque la realidad entra como situación en la libertad, ésta no es en modo alguno de naturaleza social sino asunto puramente individual y, además, por su desvinculación de la acción real, libertad puramente especulativa.

Como las situaciones no determinan la elección y, por el contrario, una cosa se convierte en situación cuando entro en relación con ella por una elección, todas las situaciones son equivalentes desde el punto de vista de la libertad. Hay

situaciones diferentes, pero la libertad es una y la misma con respecto a todas ellas.

La libertad total lleva aparejada la responsabilidad. Si el hombre es totalmente libre, es también —piensa Sartre— totalmente responsable, ya que todos sus actos derivan de su elección. Esto conlleva otro concepto clave: el de *compromiso.* Puesto que no puedo dejar de elegir, estoy comprometido por esta elección inevitable. La libertad tiene aquí un límite, como lo tenía al no poder dejar de elegir: mi libertad no es libertad de sustraerme al compromiso y, por tanto, debo aceptarlo como inevitable.

En todo lo anterior se pone de manifiesto claramente la óptica individualista sartreana. Es el individuo quien elige al margen de la realidad social; es él quien elige libremente y es responsable de un modo absoluto de sí y ante sí mismo. Ahora bien, este individualismo extremo, idealista subjetivo o indeterminismo, no deja de estar vinculado ideológicamente a las circunstancias históricas concretas en que surge. La tesis sartreana de que el hombre es libertad y de que ésta no puede serle arrancada en ninguna situación —ni siquiera en prisión por sus verdugos— es una exaltación de la dignidad humana en un mundo que la aplasta. La tesis de la responsabilidad del hombre, dado que no puede sustraerse a su libre elección, así como la aceptación inevitable del compromiso que deriva de ella, implica a su vez la condena de la colaboración con el opresor y, por otro lado, el rechazo de la pasividad.

III

Ahora bien, las limitaciones de esta concepción idealista, subjetiva, de la libertad, la responsabilidad y el compromiso, tenían que verse claramente —y habría de verlas Sartre— en los años de la resistencia al invasor nazi y, sobre todo, con la liberación. Sartre descubre entonces la importancia de la ac-

ción real y, con ella, de la política como acción decisiva en la transformación de la realidad. Se le revela así la enorme importancia de la acción colectiva, de la lucha social, y con ello adquiere para él una nueva luz el problema de las relaciones entre el individuo y la colectividad. Los límites de su individualismo anterior tienen que ser saltados. Se hace necesario salir de la esfera individual, de la libre elección del individuo y tomar en cuenta efectivamente las situaciones, pues como ha demostrado la ocupación nazi todas las situaciones no son equivalentes. La situación frente a la elección tiene que recobrar sus derechos. Con ello, Sartre se ve obligado a transformar su concepción de la libertad y la responsabilidad y a revisar igualmente sus ideas acerca de las relaciones entre el individuo y la comunidad.

Se abre así, a finales de la década de los cuarenta, un periodo en la evolución del pensamiento de Sartre en el que entra en crisis su exasperado individualismo anterior, lo que le lleva a intentar constituir un nuevo partido —intento que se salda con un fracaso— y a mostrarse más atento a los latidos profundos de la realidad social. Aunque sin renunciar —tal vez no renuncia nunca— a su óptica individualista, Sartre atenúa su libertarismo absoluto al acentuar el papel de la situación y llega a afirmar incluso que "no debe haber libertad contra la libertad", apuntando con ello a una situación como la del fascismo, en la que alguien escoge privar al hombre de su libertad. Pero lo más importante no está en la aceptación o rechazo de una situación dada sino en la exigencia sartreana de transformarla, o sea, en el llamado a la acción. Al fundar la nueva revista *Les Temps Modernes,* Sartre aspira —como lo expresa en su "Presentación" *(Situations,* II, 1948)— a contribuir a cambiar el mundo, a transformar la condición del hombre. El compromiso no deriva ya simplemente de la inevitabilidad de la elección, sino que es un compromiso activo o por la acción.

La libertad, por otro lado, es ahora asunto no sólo interno, de la conciencia, sino también social. Tratando de conciliar

ambos aspectos, Sartre hace derivar el compromiso no sólo de mi elección, sino también de su efecto en los demás. Al querer mi libertad, afirma, no puedo dejar de querer la libertad de los otros. Al tomar mi libertad como fin para mí, tengo que tomar también como fin la libertad de los otros. De este modo, la libertad en sentido social conquista en Sartre un espacio más amplio. Y, lejos de absolutizar como antes la libertad interior, reconoce que en ella —como en la estoica o la cristiana— no se hace más que ocultar al hombre sus cadenas. Mi libertad necesita de la libertad de los demás.

IV

A medida que Sartre participa más activamente en la vida política y social y abraza más firmemente las causas de los oprimidos de la época, su concepción ontológica de la libertad (la de *El ser y la nada)* va cediendo terreno a la libertad concreta, con un contenido social, con lo cual se le plantea la necesidad de conjugar su concepción del individuo con una nueva visión de la historia y la sociedad. Es aquí donde, a juicio de Sartre, han de encontrarse y beneficiarse mutuamente el existencialismo con su concepción de la subjetividad, del individuo concreto, y el marxismo auténtico, originario, con su concepción de la historia *(Cuestiones de método,* 1960). El resultado de esta empresa conducirá a un marxismo existencializado, ya que Sartre —no obstante el impacto que ejercen sobre él la práctica política y la teoría marxista— permanece fiel a sus premisas existencialistas, a saber: prioridad de la subjetividad (la objetivación la identifica —como Hegel— con la enajenación), primacía del proyecto sobre el condicionamiento (o de la teleología sobre la causalidad) y papel privilegiado del individuo, pues, en última instancia, se privilegia como fundamento la praxis individual. Sin embargo, no se pueden ignorar los cambios operados en el pensa-

miento de Sartre tal como se registran, en 1960, en su *Crítica de la razón dialéctica,* entre los cuales podemos anotar:

1) La concepción de la existencia humana que se proyecta en el mundo de las cosas, o sea, como *praxis; 2)* la existencia como proyecto que se objetiva, en situación; es decir, como existencia condicionada; *3)* exclusión de la concepción de la libertad absoluta en cuanto que la libertad es transformación condicionada de la realidad, y *4)* concepción del individuo —antes centro de indeterminación irreductible— desplazada hacia lo social.

V

Las ideas estéticas de Sartre, decíamos, se hallan estrechamente ligadas a la evolución de su pensamiento filosófico. Así, de su teoría de la imaginación, expuesta con anterioridad a *El ser y la nada,* deduce Sartre una doctrina del objeto estético y, en particular, de la obra de arte. Recordemos que en esta fase primeriza de su pensamiento identifica la imaginación con la libertad como facultad de negar y poner a la vez el mundo. Constituir un objeto imaginario es hacer presente lo ausente, aislarlo del mundo o aislarse en él. "La imaginación —dice Sartre— es la conciencia entera en tanto que realiza su libertad."

Vivir imaginariamente es vivir la negación de lo real; el dominio de lo imaginario es pues lo irreal. Ahora bien, hay un dominio en el que se da plenamente lo irreal; tal es para Sartre el dominio de lo estético. La obra de arte no es algo real, una cosa, ni tampoco una simple representación; es un objeto imaginario y, como tal, irreal.

Podría objetarse que también los objetos soñados o surgidos en el delirio son irreales, y entonces cabría preguntarse por qué no serían estéticos. Pero Sartre no acepta que todo objeto soñado sea estético. Lo real reclama su presencia; una

sinfonía necesita los sonidos, es decir, algo real que percibimos y que, al ser percibido, permite imaginar lo irreal; un retrato requiere del cuadro, o sea, de un objeto real que con sus combinaciones de colores y líneas invita a la conciencia a imaginar lo irreal. A través del objeto real —sonidos o colores— se manifiesta un objeto irreal: la sinfonía o el cuadro. Pero la sinfonía no está en el tiempo real en que se ejecuta ni el retrato se halla en el espacio real ocupado por el cuadro. El objeto estético no se encuentra en ninguna parte ni en ningún tiempo, justamente porque es irreal. Resulta así que la obra de arte, percibida en el mundo real, se aísla de éste y se sustrae a él. La imaginación supone la percepción a la vez que la niega, y cuando tenemos esta conjunción peculiar de imaginación y percepción, de lo irreal y lo real, podemos decir —dice Sartre— que estamos propiamente ante una obra de arte.

VI

En esta teoría sartreana hay algo, subrayado también en otras concepciones estéticas, que difícilmente podría ser objetado, a saber: que el ser de la obra artística no se reduce a su ser físico y que, sin poder prescindir de él, lo trasciende en su modo de ser específico: estético. Un cuadro de Van Gogh tiene su espacio propio, que no se reduce al espacio físico que ocupa, de la misma manera que una sinfonía de Mahler tiene su tiempo propio, que no se identifica con el tiempo físico de su ejecución. Pero esta primera teoría sartreana se halla expuesta, en virtud de su carácter idealista subjetivo, a una serie de objeciones, pues lo real no está en la obra de un modo contingente para asegurar el dominio de la imaginación. Sartre carga el acento en lo subjetivo, en lo irreal, y subestima lo percibido, lo real. Pero con ello surge una serie de preguntas cuyas respuestas en términos sartreanos quedan en el aire: ¿ por qué lo percibido sugiere lo irreal?; ¿por qué

suscita el objeto imaginado por el artista y no otro?; ¿no será porque el artista, al objetivar prácticamente el objeto imaginario mediante la praxis correspondiente, le da una estructura objetiva, real? En pocas palabras, pensamos nosotros, lo irreal procede no sólo de una conciencia imaginante que toma lo real como motivo u ocasión para suscitarlo. Lo irreal requiere necesariamente —y no sólo de un modo contingente — de lo real; necesita, es cierto, de la conciencia, pero de una conciencia práctica, realizante, que guía la transformación de una materia dada; asimismo, necesita de lo real, de esta materia que entra en la obra no como simple motivo y ocasión sino como un elemento esencial, ya que lo irreal sólo se da *por, en* y *gracias* a la transformación práctica de lo real.

El problema que Sartre se planta en *Lo imaginario:* el de la naturaleza de la obra de arte en función de su teoría de la imaginación, no aparece más tarde en *El ser y la nada.* Ahora bien, en la medida en que permanece fiel a esa teoría y prolonga sus conclusiones en este trabajo puede afirmarse que su concepción de la obra de arte como objeto imaginario o irreal no podía ser impugnada en nombre de la tesis de *El ser y la nada.* Pero las ideas estéticas de Sartre no se detienen ahí. Como ya vimos anteriormente, la experiencia de la resistencia bajo la ocupación nazi, de la liberación y de sus primeras actividades políticas ponen en primer plano los problemas de la libertad, de la responsabilidad y del compromiso con matices nuevos; ya no se trata de asuntos internos, de conciencia, sino de cuestiones que adquieren un contenido práctico, social.

En el terreno del arte y la literatura, el problema central no es ya el de la naturaleza de lo estético en general como objeto imaginario, sino el de la función del artista y del escritor en la sociedad burguesa, o también: el problema de las relaciones entre creación artística y literaria y la actividad transformadora del mundo, del hombre. El examen de estas cuestiones lo hallamos primero en la "Presentación" de *Les Temps Modernes,* así como en los ensayos de *¿Qué es la lite-*

ratura? Los títulos de estos ensayos son ya bastante reveladores: "¿Qué es escribir?", "¿Por qué escribir?", "¿Para quién se escribe?" y "Situación del escritor en 1947". Ya en la presentación citada la posición de Sartre es categórica: "El escritor no tiene modo alguno de evadirse; queremos que se abrace estrechamente a su época". Aunque el autor no lo quiera, dice también, "cada palabra suya repercute", e incluso su pasividad y su silencio constituyen una forma de acción. Pero Sartre precisa el carácter de esta acción: "Ya que actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra existencia misma, queremos que esta acción sea voluntaria". Lo que se quiere es un "arte comprometido" o, más exactamente por las razones que veremos en seguida, una literatura *comprometida.* Se trata de que el arte y la literatura cumplan una función social que Sartre precisa en el mismo texto con estos términos: "Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea". Y acto seguido aclara también que se trata no de un simple cambio en la conciencia, sino en el hombre real: "Nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo". Se trata, pues, de cambiar el mundo; ciertamente, el mundo del hombre.

Pero ¿qué alcance tiene este compromiso?, ¿es propio de la literatura en general, incluida la poesía, o también de todo arte? La respuesta a esta cuestión depende de la naturaleza de la literatura, de la poesía en particular y del arte en general. Recordemos la caracterización sartreana anterior de la obra artística como objeto imaginario. Ahora bien, si es tal, si el objeto estético pone el pie en lo real para llevarnos a un mundo irreal, imaginario, y si en esta relación lo real es, por tanto, contingente, hay que ver ahora cómo podrían comprometerse el artista y el escritor.

VII

El compromiso implica una voluntad de transformación de lo real; establece, pues, cierto lazo entre el arte y lo real. Pero para que haya propiamente compromiso se requiere que el artista o el escritor trabaje con ideas, con significados. Sólo puede haber compromiso allí donde algo tiene un significado para mí. La respuesta a la cuestión planteada anteriormente dependerá, pues, de la naturaleza significativa o no de la creación literaria o artística. (El examen de este problema se halla en el primero de los ensayos de *¿Qué es la literatura?)*

La posibilidad del compromiso depende de una peculiar relación de signo y significado. Una cosa es el signo cuando entraña una idea o cuando designa algo distinto de él. El signo remite a algo que le es exterior. De acuerdo con esto, las palabras significan, pero las notas musicales, los colores y las formas no; no remiten a nada exterior a ellos; no son signos. Sartre dice también a este respecto: la casa que pinta el pintor "es una casa imaginaria y no signo de una casa"; en un cuadro del Tintoretto, el cielo amarillo por encima del Gólgota no es signo de angustia, sino "una angustia hecha cosa".

Esta distinta relación entre signo y significado en la obra de arte le lleva a considerar que la pintura, la escultura y la música no son significativas en tanto que la literatura sí lo es, ya que el escritor trabaja con significados, con palabras que designan objetos. Pero ¿y la poesía que también se vale de palabras? Sartre considera que la poesía tiene, dentro de la literatura, un lugar aparte; más exactamente junto a las artes no significativas, pues aunque se sirve de palabras como la prosa, no se sirve de ellas de la misma manera. Las trata no como signos sino como cosas; el poeta tiende a liberarlas de la servidumbre del significado y las agrupa "por asociaciones mágicas de conveniencia o inconveniencia como los colores o los sonidos". Ahora bien, si el poeta no trabaja fundamentalmente con ideas, con palabras como signos, no se compromete a usarlas poéticamente. Y si no se compromete, dado el carácter no significativo de las palabras en ese

uso, no se compromete y, por tanto, no puede ser responsable.

Esta concepción sartreana de la poesía —y, en general, de las artes— podría ser discutida ampliamente. El propio Sartre, como veremos, la revisará en cierto modo más tarde. Pero limitándonos por ahora a la poesía, podríamos decir por nuestra cuenta que si el poeta se libera de las servidumbres significativas del lenguaje cotidiano no es para romper toda relación entre signo y significado, sino para dotar a los viejos signos —las palabras— de nuevos significados, lo que entraña en cierto modo crear, a cada momento, un nuevo lenguaje, poético. Lo que sí puede afirmarse, con Sartre, es que este nuevo significado no es algo exterior al signo sino inmanente a él. La actitud ante el mundo, ante las cosas que revela un poema, no sería, por tanto, algo que pudiera captarse al margen del lenguaje poético creado, más allá de las palabras, sino que está necesariamente en las palabras mismas. A una conclusión análoga llegará Sartre posteriormente, sólo que conservará el término "significado" para la literatura en prosa y llamará "sentido" a esta capacidad del objeto artístico —poético, musical, pictórico, etcétera— para "encarnar una realidad que lo sobrepasa" *(Situations,* IV).

Así pues, la literatura (descartando de ella la poesía) es para Sartre el arte verdaderamente comprometido, y este compromiso responde a su naturaleza de arte que trabaja con palabras que son un vehículo de significados y, por tanto, de un contenido de ideas. El compromiso sartreano implica, pues, una relación consciente entre el escritor y el lector que pasa forzosamente por el contenido ideológico de la obra. Y no sólo esto: la eficacia de ella depende de su contenido.

VIII

Se comprende que Sartre reaccione, desde esta posición contenidista, contra el formalismo, entendido como la pre-

tensión de concebir autónomamente el objeto literario; pero reacciona asimismo contra la simple politización de la literatura o contra la imposición exterior de determinado contenido de ideas. Es lo que sucede a juicio suyo en la literatura que él llama, teniendo presente el realismo socialista, literatura militante. Pero este doble rechazo —del formalismo literario y de la literatura militante— no salva a la literatura comprometida —como la entiende Sartre— de dos peligros, a saber: *1)* al subrayar la preminencia del contenido de ideas, se corre el riesgo de que el valor de la obra se haga depender de cierto contenido ideológico. Se cae así en un ideologismo estético; *2)* al concebirse el compromiso como una actitud consciente y voluntaria, se exige al escritor que impregne su obra de cierta ideología, justamente la que permita que la obra sea eficaz. Se cae así en cierto voluntarismo estético.

En este modo de relacionar la ideología del autor y la obra, Sartre se acerca a Plejánov, pero se distancia de Marx y Engels, quienes admiten la posibilidad de una contradicción entre la ideología del autor y la obra misma, sin que esto implique en modo alguno una desvalorización de ella (recuérdense a este respecto los textos tan conocidos acerca de Balzac). Lenin, a su vez, habría de reconocer lo mismo con respecto a Tolstoi (consúltense sus artículos sobre el genial novelista ruso que hemos examinado en otro lugar).

En cuanto al voluntarismo estético sartreano, se halla vinculado a su concepción de la literatura como medio de transformación de lo real. La literatura es para él una forma de acción: "la palabra es acción". Hay aquí una confusión de niveles: el de la literatura, las palabras y las ideas, por un lado, y el de la acción real, por otro. Como habría de reconocer él más tarde, la pluma se toma por una espada. Al igual que aquellos jóvenes hegelianos que veían en el arma de la crítica la crítica de las armas (inversión de planos que les reprochaba y trató de corregir Marx), Sartre pide demasiado a la literatura, a las palabras, a las ideas.

Pero ¿de dónde saca tan ambiciosa función del escritor? La saca de lo que para él es la esencia de la literatura: la libertad. De esta esencia depende el compromiso. Si la literatura es por esencia libertad, también es por su esencia universalista y crítica. Durante largo tiempo, esta doble función de ejercitar la libertad y la crítica ha coincidido con las aspiraciones de la burguesía, pero en nuestra época la literatura como libertad sólo es compatible con la sociedad sin clases. Por ello, por su esencia misma, concluye Sartre, la literatura debe contribuir a transformar lo real en esa dirección. Y agrega asimismo que el escritor cumple su compromiso de un modo consciente; pero para comprometerse, siendo fiel a la esencia de la literatura, ha de estar libre del compromiso político. Tenemos, pues, compromiso literario a condición de no estar comprometido de un modo político militante. La esencia de la literatura —como libertad— hace de ella un fin y le marca su propia política que conlleva el compromiso y la responsabilidad del escritor, pero a la vez esa esencia le impide rebajarla a simple medio y convertir el compromiso consciente que deriva de esa esencia en un compromiso político, militante. Así, pues, en nombre de su esencia, la literatura se compromete, tiene su propia política, pero no puede estar al servicio de la política militante, es decir, la política real, efectiva, que se hace desde cierto nivel de conciencia y organización. Bastaría apuntar los nombres de Brecht, Alberti, Neruda o Revueltas para percatarse de la precariedad de esta concepción idealista del compromiso, derivada, a su vez, de una esencia ideal, abstracta de la literatura.

IX

La evolución del pensamiento sartreano que se refleja en su *Crítica de la razón dialéctica* (1960) se caracteriza, como ya vimos, por el intento de conciliar existencialismo y marxismo para dar a su concepción de la libertad un sentido

concreto, social. Esta evolución se deja sentir a su vez en las ideas estéticas de Sartre de la década de los sesenta, en los términos que veremos a continuación.

En primer lugar, extiende el área del compromiso, reducido hasta ese momento a la literatura en prosa. Recordemos que para Sartre el compromiso sólo podía darse allí donde el signo remite a algo distinto de él, es decir, allí donde hay significado y, por tanto, sólo considera significativa la literatura en prosa que trabaja con palabras que designan objetos. Las otras artes —incluida la poesía— no son significativas, razón por la cual no cabe hablar de compromiso en el terreno de ellas.

Pero ahora Sartre distingue entre significación y sentido, reservando este último término para expresar que un objeto remite a una realidad que lo sobrepasa, pero sin que podamos distinguirla de él. Volviendo a su ejemplo del Tintoretto, el cielo amarillo remite a una angustia que no puede ser distinguida de este cielo que no es signo de la angustia sino la angustia misma, o cosa angustiada. Mediante esta distinción, Sartre admite la posibilidad del compromiso en la música o en la pintura, incluido el arte abstracto o no figurativo. Así, un pintor como Lapujade nos ofrece en *Los horrores de la guerra (Situations,* IV) la presencia de un mundo de torturas, víctimas y masacres, pese a haber eliminado la figura. El compromiso ya no recae en determinado contenido significativo, de ideas, y esto le permite, por un lado, extender la esfera del compromiso y, por otro, superar en cierto modo el idealismo que antes habíamos señalado.

Con respecto a la literatura, vemos que se debilita en Sartre la tesis del papel determinante del contenido ideológico. Y esto se pone de manifiesto en su modo de concebir el problema de la decadencia en el Coloquio de Praga, y sobre la novela en el de Leningrado. Reafirmando una tesis de Marx —olvidada por el dogmatismo zdanoviano—, sostiene que el desenvolvimiento del arte y el de la sociedad no siguen lí-

neas paralelas, y que el arte de una sociedad decadente no es necesariamente decadente.

¿Qué queda entonces de la teoría del compromiso en la literatura? La tesis del compromiso se conserva en cuanto que la literatura testimonia una época, lo cual se da a su vez cuando un artista la vive en su totalidad. Su obra proporciona entonces un sentido total de ella, escapando así a sus propias condiciones de origen. Ya no se trata de un compromiso consciente, voluntario, puramente subjetivo, sino objetivo, en la obra. Así pues, la obra está necesariamente comprometida, si bien el compromiso puede tomar la forma de un proyecto consciente, de mostrar en ella su condición de testimonio de la época. Sartre abandona así el voluntarismo estético que le habíamos reprochado anteriormente y se acerca a la concepción del arte tendencioso de Engels, según la cual la tendencia debe salir de la obra misma, de su interior y no ser, por tanto, exterior a ella ni demasiado visible, ostentosa en ella (quizá Sartre habría dicho demasiado "militante").

XI

También abandona Sartre sus ilusiones idealistas en la literatura como transformación directa de lo real. Ahora comprende que la realidad sólo puede ser transformada por la acción real de las fuerzas que pueden hacerlo. La literatura tiene sus límites o, como él dice vívidamente: "No existe libro alguno que haya impedido a un niño morir". El abandono del idealismo de la praxis literaria deja a la literatura su verdadero campo como testimonio de una época. Y en él hay que ver el compromiso del artista en la sociedad compleja que lo condiciona y sostiene. Un escritor está comprometido en cuanto expresa la totalidad del ser histórico y social del que forma parte. La obra expresa el todo del que la literatura no es sino una parte o nivel. ¿Cómo se relaciona esta parte con el todo? Sartre busca las mediaciones entre el indi-

viduo y la sociedad, relación que implica la consideración del producto —la obra en que se objetiva su actividad (Flaubert, el escritor como individuo y su objetivación en *Madame Bovary)*—. Para comprender esta mediación hay que tomar en cuenta estos aspectos: el doble mecanismo de la interiorización y la exteriorización (interiorización de una realidad social por el individuo y la obra como exteriorización de lo interior y, a la vez, como expresión del todo).

Pero este doble mecanismo que Sartre expone en *Cuestiones de método* (el estudio que precede a su *Crítica de la razón dialéctica)* sólo opera a través de la mediación privilegiada de la infancia vivida, lo que hace necesaria la introducción del psicoanálisis. Ahora bien, las mediaciones no bastan y Sartre recurre a otro elemento: el proyecto. Así, pues, comprender a Flaubert es comprender el doble juego de la interiorización y la exteriorización, el condicionamiento por la infancia y el proyecto.

Este método es a la vez regresivo y progresivo. Regresivo: regreso a lo concreto individual, a Flaubert en tanto que como individuo vive, a través de su infancia, su pertenencia a su clase; se trata de llegar todo lo posible a la singularidad a través de una serie de significaciones discontinuas y heterogéneas que es preciso integrar, unir. Progresivo: movimiento que va desde lo vivido oscuramente hasta la obra como objetivización final; captar el *proyecto,* el sentido de este movimiento totalizador, proyecto asimismo que no es reductible a ninguno de los elementos biográficos y que, en cierto modo, permite unificar las significaciones heterogéneas.

Después de recorrer los puentes tendidos para entender al escritor como individuo concreto y su obra como objetivación de su actividad, no podemos dejar de hacer algunas observaciones críticas. En primer lugar el estatuto mediador que Sartre da a la infancia vivida no aparece suficientemente fundado; en segundo lugar, la primacía del proyecto —claramente manifestada— no es compatible con el marxismo (con el que Sartre quiere conjugar su existencialismo). Sin negar-

se el papel del proyecto, de los fines, el marxismo rechaza su posición privilegiada al considerar que el proyecto mismo, los fines, se hallan condicionados. Finalmente, cuando Sartre ve en la obra la expresión del todo social a través de las mediaciones correspondientes, deja en la sombra el modo de escribir, el carácter específico de la producción literaria, justamente lo que los formalistas absolutizan y los sociologistas olvidan. No podríamos decir, por otro lado, que deja totalmente al margen esta cuestión: la aborda como la hemos visto —al caracterizar la naturaleza de la literatura en prosa y de la poesía, pero la aborda—, como también tuvimos ocasión de ver en relación con el problema que es central para él: el de la función de la literatura en la sociedad contemporánea, que lleva aparejado asimismo el problema del compromiso y la responsabilidad del escritor. Puede decirse que toda la obra de Sartre en este terreno es una llamada de atención vigorosa e insistente sobre ese compromiso y esa responsabilidad del intelectual en su conjunto con un mundo que exige ser transformado.

XII

Con estas palabras podíamos dar por terminada nuestra conferencia, pero no podemos dejar de tener presente que es la última de un ciclo sobre Sartre a raíz de su muerte reciente. Por esta razón, quisiera agregar algunas palabras para subrayar que si bien en la filosofía de Sartre domina —sobre todo en su primera fase— el pesimismo, la desesperación y el fracaso (baste recordar aquella tesis suya de que "el hombre es una pasión inútil"), Sartre ha muerto en una búsqueda desesperada (¿y fracasada?) de una transformación del mundo; de la condición del hombre. Cierto es que en esa búsqueda, particularmente en la década de los sesenta, ha ido dejando en el camino muchas ilusiones. Pero, al leer ahora ese impresionante y dramático texto suyo que es el último que de

él conocemos: su entrevista de *Le Nouvel Observateur* (núm. 800), de marzo de este año (un mes antes de morir), vemos que no ha renunciado a la revolución como "la supresión de la sociedad presente y su sustitución por otra más justa en la que los hombres puedan tener buenas relaciones unos con otros". Y este mismo Sartre, al que durante largos años se le reprochó la imposibilidad de deducir de su antropología existencial una verdadera moral, aclara ahora que estas "buenas relaciones" las concibe como propiamente morales.

Sartre dice en el mismo texto citado —que constituye de hecho su testamento filosófico— que en estos años se ha visto tentado de nuevo por la desesperación. Y, sin embargo, el viejo Sartre, con el pie ya puesto en el estribo de la muerte, afirma rotundamente el valor de la esperanza en un mundo que, en muchos aspectos, se le presenta sombrío.

¿Qué mejor homenaje podríamos hacerle en este momento que dejarle a él las últimas palabras de este ciclo que son, a su vez, las últimas palabras que de él se conocen, justamente aquellas con las que cierra la entrevista? Dice Sartre, moviéndose por última vez entre la desesperación y la esperanza:

> Una tercera guerra mundial no es imposible... Con esta tercera guerra mundial, que puede explotar cualquier día, con este conjunto miserable que es nuestro planeta, vuelve a tentarme la desesperación: la idea de que nunca se terminará, de que no hay objetivo final, de que sólo hay pequeños fines particulares por los que luchar. Se hacen pequeñas revoluciones, pero no hay un fin humano, no hay nada que interese al hombre, no hay más que desórdenes. Se puede pensar algo así, algo que le tienta a uno sin cesar, sobre todo cuando se es viejo y se piensa: bueno, de todos modos voy a morir dentro de cinco años como máximo —de hecho yo pienso diez años, pero muy bien podrían ser cinco —. En todo caso, el mundo parece feo, malo y sin esperanza. Ésta, ésta es la desesperación tranquila de un viejo que morirá con ella. Pero justamente resisto y sé que moriré con ella.
>
> Es preciso tratar de explicar por qué el mundo de ahora, que es horrible, sólo es un momento en el largo desenvolvimiento histórico; que la esperanza ha sido siempre una de las fuerzas dominantes de las revoluciones y de las insurrecciones, y que abrigo todavía la esperanza como mi concepción del futuro.

1980

LA ESTÉTICA TERRENAL DE JOSÉ REVUELTAS[*]

¿UN MARXISMO TRÁGICO?

Hay en la obra de Revueltas un conjunto de ideas que justifican que hablemos de su estética. Es justo a su vez ocuparse de ella por tratarse de una faceta menos conocida y reconocida que las del teórico y militante marxista y, por supuesto, que su obra literaria. Sus reflexiones en este campo no son casuales o incidentales, sino que se hallan determinadas por problemas que le plantea la vida real tanto en el terreno político como en el literario. En verdad, se trata de reflexiones sobre su propia práctica, y con ello José Revueltas permanece fiel a una de las exigencias medulares del pensamiento de Marx: la racionalidad de la praxis. La lucha por una comunidad humana racional —y José Revueltas integra en ella tanto su actividad militante como la teórica— ha de ser ella misma racional.

José Revueltas procura atenerse a este principio, sobre todo desde que, a comienzos de la década de los sesenta, rompe con un marxismo ideológico que ha introducido en la lucha y en la ideología que la justifica la irracionalidad misma. Esta ruptura demuestra que el marxismo revueltiano no tiene una esencia inmutable sino que se halla sujeto a transformaciones, incluso radicales, que van desde un marxismo dogmático y cerrado a un marxismo heterodoxo —valga la

expresión— crítico y abierto. Aunque sea muy esquemáticamente, fijemos la atención en ese marxismo al que llega José Revueltas después de haber pasado por una serie de experiencias nacionales e internacionales, colectivas y personales.

Es un marxismo humanista que pone en primer plano la emancipación no sólo de una clase, sino del hombre. No es casual que las categorías de enajenación y desenajenación sean centrales en él. Se comprende, pues, que José Revueltas se oponga al marxismo positivista de la Segunda Internacional y al objetivista y economicista de la Tercera, sino muy especialmente al seudomarxismo stalinista y neostalinista que ha llevado tan lejos la negación del objetivo humanista, liberador, del marxismo clásico.

El marxismo de José Revueltas se caracteriza igualmente por su inclinación, dentro de la distinción marxista de factores objetivos y subjetivos, hacia la subjetividad. En Marx y Engels el factor subjetivo lo encarna la clase que constituye para ellos el sujeto revolucionario, el proletariado, pero en la revisión que en este punto lleva a cabo Lenin, el factor decisivo es el partido. En su potenciación como factor subjetivo, José Revueltas sigue a Lenin. Lo que José Revueltas llama "democracia cognoscitiva" se enmarca en la teoría leninista del partido como depositario del saber que hay que llevar a clase.

En José Revueltas, ambos aspectos de su humanismo subjetivista se complementan: el primero hace referencia sobre todo a la meta a alcanzar; el segundo a la fuerza decisiva en la lucha por alcanzarla. El primer aspecto, a su vez, da a su marxismo un acento libertario, pues en definitiva lo que se trata de alcanzar, por encima de cualquier concesión o compromiso, es la libertad. El segundo aspecto hace de la praxis, de la actividad revolucionaria consciente frente a las ilusiones en un desarrollo mecánico, espontáneo, un elemento central del pensamiento y la acción. De ahí el énfasis revueltiano en la subjetividad, entendida de acuerdo con la teoría

leninista-kauskiana de la conciencia y del partido, lo que conlleva en José Revueltas cierta reducción de papel de la clase como agente histórico revolucionario y un olvido de los factores objetivos que crean las posibilidades que toca a la subjetividad realizar.

Este marxismo humanista y subjetivista ¿podría ser calificado también de utópico en cuanto que, en la experiencia histórica que José Revueltas tiene presente sobre todo después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), el ideal humanista se desvanece en el "socialismo real" o en cuanto que el partido se ha convertido en la realidad histórica de su versión stalinista o, incluso en su propio país, en una "irrealidad histórica"?

Creo que José Revueltas habría rechazado ese calificativo. En primer lugar, porque para él, después del XX Congreso, lejos de estar cerradas, las posibilidades del socialismo siguen abiertas, aunque para realizarlas la lucha se haya vuelto compleja y difícil; en segundo lugar, porque el hecho de que el partido haya degenerado o se haya disipado históricamente no significa para él que "el partido que encarna la conciencia de clase del proletariado y del pueblo" no pueda existir. Precisemos a este respecto que, después del movimiento estudiantil del 68 en México, la subjetividad revolucionaria toma para José Revueltas un sesgo, hasta entonces insospechado, como autogestión universitaria y popular. Sin embargo, en sus últimos escritos vuelve a reafirmar la concepción leninista del partido, que, hasta cierto punto, deja en la sombra ese impulso autogestionario. Así, en el esquema de una conferencia, pronunciada dos años antes de su muerte, escribe que sigue en pie el problema básico de cómo ser un partido revolucionario *(Dialéctica de la conciencia,* Era, p. 234).

No hay, pues, lugar en José Revueltas para el utopismo tanto por lo que se refiere al objetivo último, liberador, como al instrumento decisivo para lograrlo. No puede haberlo, a su vez, porque José Revueltas se hace preguntas que el utopista

jamás se haría. "El mundo marcha hacia el socialismo, evidentemente. Pero ¿marcha también hacia la libertad?" Y respondiéndose a sí mismo, José Revueltas agrega: "No existe sino una sola libertad, la libertad humana. El socialismo y el comunismo podrán perfeccionarla hasta su más alto grado y, sin duda alguna, la perfeccionarán" (235).[1] Pero no faltan pasajes que no sólo mantienen viva la pregunta sino que quebrantan la confianza en la respuesta cuando se refiere a la guerra nuclear o "guerra absoluta que supera, al anularla, toda la realidad humana precedente" (239).

Se trata ya no del reconocimiento de los límites históricos, relativos, que se presentan al socialismo, sino de la posibilidad del límite absoluto que representaría la hecatombe nuclear. José Revueltas no deja de advertir en sus últimos escritos el acrecentamiento de esa posibilidad.

Las agudas e impresionantes reflexiones del último Revueltas sobre esa posibilidad negativa absoluta nos llevan a sospechar que, en algunos momentos, llega a admitir la posibilidad de la imposibilidad del socialismo. Esta imposibilidad se fundaría en la finitud del género humano como resultado de una guerra nuclear que los pueblos no podrían impedir. Ya antes José Revueltas había insistido en la necesidad de cobrar conciencia de la finitud del individuo, lo que le valió la etiqueta de existencialista. Pero ahora se trataría de la conciencia de la finitud del hombre en cuanto tal que en José Revueltas no significa en modo alguno la renuncia a la lucha hasta el último momento por la libertad, por el socialismo, lo que entraña la contradicción entre un ideal irrenunciable, necesario, y la imposibilidad de realizarlo. Esta contradicción constituye, como es sabido, la esencia misma de lo trágico.

El marxismo de José Revueltas sería en consecuencia un marxismo trágico en el que el ideal de libertad se afirmaría incluso frente a lo negativo absoluto. Este marxismo trágico ¿fue para Revueltas su posibilidad que crecía con la posibilidad de una guerra nuclear o fue ya para él, en ciertos momentos, un marxismo vivido? Tenemos que debatirnos aquí

entre interrogantes. Lo cierto es que José Revueltas se hizo la pregunta aterradora de si ese límite negativo absoluto es posible y respondió admitiendo su posibilidad. O dicho con sus propias palabras: a la pregunta de "si hay una salida general, universal, para todo esto. La respuesta, sin embargo, resulta más grave que la pregunta: puede no haber salida" (240).

ESTÉTICA TERRENAL CONTRA ESTÉTICA CELESTIAL

Al fijar ahora nuestra atención en el conjunto de textos en los que José Revueltas expone sus ideas estéticas, nos damos cuenta de que su estética —llamemos así a ese conjunto de ideas— es una estética en movimiento que pasa por su adhesión a la estética soviética, por su rechazo categórico después y, finalmente, por la elaboración de una serie de ideas acordes con el intento universal de renovar la estética marxista. En segundo lugar, se trata de un movimiento estrechamente vinculado con el que se opera tanto teórica como prácticamente en su vida política bajo el influjo de las vicisitudes de su militancia partidaria y de varios grandes acontecimientos políticos nacionales y extranjeros. En tercer lugar, este movimiento reflexivo en el plano estético se halla vinculado también, aunque en grado menor, con su propia actividad literaria. Tengamos presente a este respecto que hay más unidad y coherencia en su novelística que en sus reflexiones políticas. El propio Revueltas se ha encargado de señalar esto en más de una ocasión. Esta continuidad en el plano literario y discontinuidad en el terreno teórico se traduce forzosamente —hasta la década de los sesenta— en una contradicción entre la estética asumida explícitamente por José Revueltas y la estética que se desprende de su novelística, particularmente en *Los días terrenales*.

Detengámonos brevemente en estos tres puntos. La trayectoria teórico-estética de José Revueltas se caracteriza, co-

mo acabamos de subrayar, por su discontinuidad ideológica. Teóricamente hablando, durante años es un ortodoxo en estética marxista, si por ortodoxia se entiende —como mal se ha entendido— la estética del realismo socialista. El parteaguas lo constituye su respuesta a un cuestionario de Schneider en 1962 (100-114). Sin embargo, 12 años antes ya se había rebelado abiertamente en su obra literaria contra ese modo de entender (o de no entender) el arte. Tal es el significado profundo de *Los días terrenales.* Esta rebelión, que se extendía a las premisas ideológicas y políticas de esa estética, explica a su vez la dura reacción que provocó en los medios de la izquierda mexicana que se autotitulaba marxista-leninista.

No fijaremos nuestra atención en las formulaciones más vergonzosas de esa crítica ni en su forma de argumentar, de inequívoco estilo stalinista. Baste señalar que se hace desde principios del marxismo dogmático codificado por Stalin y desde las alturas de la celestial estética del realismo socialista, encapsulada desde 1934 en unas cuantas fórmulas por Zhdanov.

La crítica advierte con razón que la novela de José Revueltas no se ajusta a esos principios y esas fórmulas. Y no sólo esto: descubre una contradicción flagrante entre la ideología marxista-leninista sustentada por el autor y la ideología de la obra supuestamente existencialista y antimarxista. ¿Cómo reacciona Revueltas ante esa crítica? Primero trata de defenderse de las acusaciones más injuriosas: que sea "la vergüenza del género humano", que haya roto con su pasado revolucionario, etcétera, y frente a ellas proclama que sigue siendo comunista y cree firmemente en el partido del proletariado (26). Pero poco después elabora (con fecha 20 de junio de 1950) su famosa autocrítica. En ella examina, en primer lugar, las premisas filosóficas de una estética materialista, después formula los principios de esta estética y, finalmente, considera los ataques de sus críticos de izquierda. Revueltas les da la razón al reafirmar los principios filosóficos materia-

listas que, en verdad, no son otros que los consagrados del DIAMAT soviético, y absorbe los dardos contra su novela al reconocer que "ha abandonado los principios del realismo socialista".

¿Cómo explicarse esta autocrítica de Revueltas? ¿Era simplemente el precio que tenía que pagar por obtener el reconocimiento de su condición revolucionaria, por no verse arrojado por la izquierda stalinista al campo de la reacción? Tal es una de las explicaciones que el propio José Revueltas dará más tarde, pero en su caso no constituía toda la verdad. Aunque las presiones que tuvo que soportar fueron tremendas, y aunque abrigaba ya ciertos recelos ante el stalinismo, en todo su apogeo en aquellos años, es indudable que compartía por entonces, en lo esencial, la ideología que inspiraba a la crítica: sus principios filosóficos, organizativos y estéticos. Sólo así puede entenderse su clara, coherente y, a la vez, desconcertante autocrítica.

Revueltas reafirma en ella las premisas del DIAMAT soviético en filosofía, reivindica las tesis leninistas en materia de organización y proclama la vigencia del realismo socialista. Su novela —*Los días terrenales*— queda así descalificada. De este modo, la ideología del autor —el marxismo-leninismo en la versión dominante— excluye la ideología de la obra, interpretada por sus críticas como existencialista y antimarxista.

Insistamos de nuevo en que la autocrítica de José Revueltas no es una desesperada tabla de salvación, y menos aún un tejido de subterfugios y engaños que expresaría un comportamiento falaz e insincero que todos sus actos desde su juventud desmienten. No; Revueltas comparte en lo esencial por esos años la ideología desde la que es criticado y con la que él mismo se autocritica. Pero —y en este "pero" radica el argumento fuerte de sus críticos— esa ideología no está en la obra; los comunistas de *Los días terrenales* no piensan ni actúan conforme a ella. Se mueven ciertamente en un horizonte oscuro, sin salida, de angustia y desesperanza, lejos del límpido cielo en que se desenvuelven los "héroes positivos"

del realismo socialista. La estética terrenal de la novela se rebela contra la estética celestial que José Revueltas sustenta explícitamente. Tal es el meollo de la cuestión que plantea tanto la crítica de la izquierda como la autocrítica revueltiana.

¿Cómo entender —volvemos a preguntarnos— esta contradicción entre la ideología que se desprende de la novela y la ideología que declara su autor? Ya vimos la insuficiencia de una primera explicación: la autocrítica como tabla de salvación del honor revolucionario. Su insuficiencia radica en que sólo se atiene a un polo de la contradicción —el autor— y excluye el otro: la obra. Por eso se cree haberla explicado —lo creen los críticos de Revueltas y lo cree él mismo en su autocrítica— cuando se descalifica la obra en aras de su autor.

Pero antes de seguir adelante precisemos que por ideología del autor entendemos la que él comparte, la que preexiste a su trabajo creador independientemente de cómo logre encarnarla en su obra; es la ideología con la que se acerca a la realidad y trata de representarla. Por ideología de la obra entendemos la ideología ya formada como aspecto inseparable de ella, ideología que puede expresar la del autor, desviarse de ésta e incluso contradecirla. Marx y Engels señalan, por ejemplo, que la ideología encarnada en la novela de Balzac, su realismo, se da "a pesar de" las ideas conservadoras, monárquicas de su autor. Lenin encuentra en la obra de Tolstoi —como "espejo de la Revolución rusa"— una ideología que se contrapone a los lados reaccionarios de su ideología patriarcal, campesina. Y algo semejante encontramos en la novelística de José Revueltas —no olvidemos su continuidad ideológica— y, sobre todo, en *Los días terrenales.* Sus personajes piensan, se mueven y actúan en abierta oposición a la ideología del autor. El propio Revueltas afirma en un texto no fechado (23) que "los personajes saltan de la escena o se desprenden de las páginas del libro para increpar al autor, para cubrirlo de insultos, para organizar en su contra toda clase de conspiraciones".

Se trata de que Revueltas, al pretender representar fielmente la realidad, no puede escapar a las exigencias de la obra y del realismo. Su estética celestial, la que le obliga a presentar los personajes como "héroes positivos", le hace falsear la realidad. Ahora bien, para representarla y crear personajes reales, o sea terrenales, la obra tiene que volverse contra la ideología que le llevaría a falsear lo real.

La segunda explicación revueltiana de esta contradicción que estalla en *Los días terrenales* supera las insuficiencias de la primera y es, a nuestro juicio, la correcta: sólo podía representar la realidad, mostrar comunistas realmente existentes rompiendo, como él dice, con la "superchería ideológica" del realismo socialista. Lo que José Revueltas representa en su novela es una realidad desgarrada por una "contradicción entre los comunistas, como individuos, y un partido extraño a la realidad del país" (102); sus personajes —como en la realidad misma—, asegura, no ven su solución, y por ello se hunden en la angustia y la desesperanza. Los críticos de Revueltas se apresuran a encasillarlo en la filosofía burguesa de moda: el existencialismo. Ven, como dice el refrán, "la viga en el ojo ajeno y no la paja en el propio". Desde su estética del "héroe positivo" no pueden ver que la angustia y la desesperanza se dan no sólo en el individuo burgués de la posguerra, sino también en los individuos que se encuentran aherrojados en un partido extraño. No es entonces la novela de Revueltas, sino cierta realidad, la que los condena a no ser verdaderos comunistas.

La evolución posterior de José Revueltas seguirá una doble dirección: *a)* en el plano ideológico-político: la búsqueda de ese partido o "cabeza del proletariado" que permita a sus militantes ser verdaderos comunistas, y *b)* la búsqueda de una concepción del arte acorde con su marxismo humanista y libertario.

APORTACIONES A UNA ESTÉTICA MARXISTA

De las ideas estéticas de José Revueltas que van fructificando sobre todo desde comienzos de la década de los sesenta, tras su ruptura con su ideología estética anterior, destaquemos ahora algunas fundamentales, a saber: sus ideas acerca de la teoría estética, la naturaleza y función del arte y la literatura, las relaciones entre arte y política y, finalmente, acerca de la objetividad y autonomía de la obra artística o literaria.

Sobre la teoría estética

La estética del materialismo dialéctico es para José Revueltas un campo específico dentro del "conocimiento en general" y la define "como un *modo,* como un método de conocimiento específico de la realidad, el *conocimiento emotivo"* (225). En mi opinión, "emotivo" no alude aquí a su modo de conocer, que, como el de toda ciencia, ha de ser racional, sino al objeto de ese conocimiento, o sea: "los sentimientos y emociones objetivos que contiene la realidad exterior". Con esto, José Revueltas quiere subrayar el "contenido estético de la realidad objetiva" (163), negado según él no sólo por el idealismo objetivo, sino también por el materialismo metafísico que subyace al realismo socialista. Pero siendo objetivo dicho contenido, agrega José Revueltas con cierta ambigüedad, "existe por los hombres [...] pero independientemente de los hombres en cuanto que se rige por leyes objetivas [...] "(163).

Se trata asimismo de un contenido histórico que determina que la estética sea "una reflexión histórica y socialmente cambiante" que no se deja encuadrar en un sistema. Justamente por su carácter histórico no se puede contraer, como pretende el realismo socialista, "a un puro sistema excluyente, de antagonismos maniqueos" (226).

Lo bello, lo bueno, lo positivo se presentan en ese sistema, adscritos como valores absolutos a la tendencia socialista

con una "falsa realidad objetiva". Por las dos razones apuntadas: objetividad y carácter histórico de la realidad estética, la "teoría marxista-leninista de la estética" no la identifica José Revueltas con el realismo socialista.

Aunque Revueltas no precisa suficientemente la objetividad específica de lo estético, aporta elementos valiosos para concebir una teoría abierta de lo estético y del arte. Abierta en un doble sentido: *a)* por su contenido histórico que impide fijar la teoría en un sistema, y a la práctica artística en el nivel alcanzado en determinada fase, y *b)* por el contenido humano de lo estético y del arte que impide reducirlos a las necesidades sociales inmediatas.

Acerca de la naturaleza y función del arte y la literatura

Aunque de acuerdo con el marxismo clásico el arte y la literatura —como elementos de la supraestructura ideológica— reflejan y responden a sus condicionantes inmediatos, tienen a juicio de José Revueltas un contenido humano que les hace trascenderlos y perdurar más allá de ellos. Esa *"determinación humana* no es otra que la libertad" (186). Así, pues, lo que hace perdurar al arte es su contenido humano y no su contenido de clase. José Revueltas ejemplifica esto brillantemente con un pasaje de *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Pero aclara que "despojar al arte de su contenido de clase" no significa volverse de espaldas a ese contenido, sino simplemente que la tónica dominante de la obra es "lo humano y no lo contingente social".

Esto lleva a Revueltas a afirmar la positividad intrínseca del arte en cuanto que constituye "una forma de desenajenación del hombre" (194). Ya vimos anteriormente que en José Revueltas la dialéctica de la enajenación y la desenajenación ocupa un lugar central. Pues bien, el arte se inscribe en ella como "uno de los terrenos históricos donde el hombre inicia la reapropiación de sí mismo", su desenajenación. José Re-

vueltas se plantea con referencia a América Latina la cuestión de en qué sentido puede concebirse una literatura como enajenada (287). Y en su respuesta se aleja una vez más de las afirmaciones absolutas: si bien el arte —como la ciencia y la filosofía— es un factor de libertad, un factor de desenajenación, en las condiciones de ausencia de libertad, de una sociedad dividida en clases, desgarrada por las guerras y los nacionalismos puede hablarse de una literatura enajenada (288). En las condiciones de América Latina, la enajenación estriba, según Revueltas, en su escisión o no protagonismo respecto de la cultura universal. Hay, pues, en el arte un movimiento de enajenación y desenajenación que no puede ser separado de las condiciones históricas y sociales.

Arte y política

La dialéctica anterior se manifiesta también en la dualidad revueltiana del arte como factor de emancipación y el arte que necesita a su vez ser emancipado. ¿Qué significa para José Revueltas esta emancipación del arte?: significa la emancipación de sus contingencias no estéticas, entre ellas la política (199). Pero ¿qué entiende José Revueltas por emancipar el arte de la política? En primer lugar, emanciparlo de la política que no conduce al rescate del hombre. Pero, dada la naturaleza humanizada del arte, agrega que "el arte *real* será necesariamente revolucionario y avanzado", aunque carezca de cualquier contenido político (199). Revueltas se niega así a colocar "en el bando del enemigo" a la obra artística sin contenido político.

Estas afirmaciones sobre la apoliticidad del arte no podemos tomarlas al pie de la letra o, al menos, tenemos que relativizarlas. Ciertamente, si el arte, por un lado, se inscribe por sí mismo en la tarea de emancipar al hombre y, por otro, tiene que emanciparse de las contingencias no estéticas, hay que admitir que en unas circunstancias dadas cierto contenido político —no cualquiera por supuesto— se hace necesario

para su doble emancipación. Esto explica y justifica, a nuestro juicio, la necesidad de un arte político, justamente para que contribuya a la emancipación del hombre y del arte mismo.

Las tesis revueltianas de que "el arte es revolucionario cualesquiera que sean las sociedades en que ha de comparecer" (347), o la de que el arte es revolucionario en sí "por el valor crítico que contiene" (272), no excluyen tampoco que pueda ponerse directamente —aunque "como arte", decía Gramsci— al servicio de la revolución. Esto conduce al problema, tan traído y llevado en los años cincuenta y sesenta bajo el influjo de Sartre, del compromiso o responsabilidad política del escritor. José Revueltas lo aborda en el terreno al parecer más despejado, pero en realidad más pedregoso, del escritor comunista, militante. Como se sabe, es ahí donde en nombre de una estética dogmática se acabó por negar la libertad de creación al ponerla en contradicción con el partido tanto para los escritores comunistas del mundo capitalista como "socialista". Revueltas rechaza categóricamente semejante contradicción en cuanto que el escritor, al igual que el dirigente político, es un "modelador de la conciencia", aunque cada uno desempeñe la misma tarea social de distinto modo y se sirva de distintos materiales (113). Por ello, no se le pueden trazar directivas. La tendencia —como ya había subrayado inequívocamente Engels— no puede ser introducida desde fuera (236). Ahora bien, José Revueltas no sólo no ignora la responsabilidad política del escritor comunista, sino que le atribuye una gran importancia, precisamente por el papel decisivo que él asigna a la conciencia (justamente sobre la *dialéctica de la conciencia* versan sus últimos trabajos teóricos).

Para Revueltas, el arte —junto con el partido— constituye la "conciencia organizada", pero con esta peculiaridad: que la del artista es superior a la del político. Y ello es así porque el arte, por el campo más extenso que abarca y por el área más amplia que ocupa en la sociedad y la historia, "logra un área

de influencia y de desarrollo mucho más importante que la simple política, que la simple economía, que la simple sociedad" (307). Las resonancias idealistas de este planteamiento recuerdan a los neohegelianos que tanto absolutizaban el papel de la conciencia y que por ello fueron objeto de la crítica del joven Marx. Con todo, no se puede dejar de admitir con Revueltas el elevado papel del arte en el proceso de desenajenación del hombre tanto en el presente como en el futuro.

Las ideas anteriores de José Revueltas sobre la responsabilidad política del escritor determinan, a la vez, su modo de entender las relaciones entre el arte y el Estado, especialmente en las condiciones históricas del socialismo. Para Revueltas, la actividad artística o literaria no puede estar sujeta a las directivas del partido ni a la razón de Estado. La experiencia histórica sobrecogedora del stalinismo y su dramática experiencia personal como escritor militante le llevan a sostener categóricamente, sin recortes ni mediatizaciones, la libertad del arte, esa libertad negada bajo el capitalismo que en la sociedad socialista debiera brillar esplendorosamente. Negar al arte su poder de negación, de crítica, es para José Revueltas privarle de la posibilidad de coadyuvar al proceso de desenajenación. Y esto es lo que sucede cuando el Estado y el partido caen en manos de una burocracia que niega la libertad de negar y criticar a la sociedad misma. Por ello dice José Revueltas: "El arte y la literatura deben ser libres dentro de las relaciones concretas de la sociedad, precisamente para poder negar estas relaciones sin tener que pedir el visto bueno de las autoridades" (132). Tanto dentro del capitalismo como dentro de un socialismo mal entendido, dice también Revueltas, "la literatura constituye en sí misma un factor de revolución, un factor desenajenante y de transformación y crítica de las relaciones" (312); pero, ciertamente, lo constituye en la medida en que es libre.

Sobre la objetividad y autonomía de la obra artística

El autor no es el dios todopoderoso de la estética romántica. José Revueltas es consciente de ello y de ahí su empeño en rescatar la objetividad y autonomía de la obra. Ya vimos cómo en *Los días terrenales,* la ideología de la novela se impone a la del autor. Vimos también cómo para José Revueltas sus personajes "se desprenden de las páginas del libro", es decir, como personajes formados, encarnados, que están en la obra y no simplemente en la mente del autor. Pudimos comprobar también que para José Revueltas la tendencia inherente a la obra no puede ser impuesta desde fuera, lo que viene también a afirmar su objetividad frente a la ilusoria omnipotencia del autor. Finalmente, Revueltas contribuye a disipar esta idea trasnochada al poner el oficio del escritor en relación con sus materiales y con "la proyección de los materiales en la forma literaria".

El arte en general, dice José Revueltas, es una lucha con el material "para lograr la expresión más prístina y más diáfana de sus manifestaciones estéticas" (319). Es digna de subrayarse la importancia que José Revueltas atribuye a la relación del artista (como lucha que es a su vez trabajo) con el material de que dispone, relación ignorada casi siempre por las estéticas idealistas y materialistas metafísicas que se aferran exclusivamente a la dicotomía de contenido y forma.

También merece mencionarse el papel que Revueltas atribuye a la forma en ese proceso de lucha con el material. La forma la ve dinámicamente, es decir, en el camino que el artista tiene que recorrer desde su indeterminación primera hasta su determinación en la forma definitiva. Se trata para Revueltas de un proceso en el que "el trabajo gratuito (esfuerzo inútil)" va cediendo terreno al "trabajo necesario (esfuerzo útil)" hasta que la forma es alcanzada definitivamente. Estas ideas revueltianas se aproximan, por su superación de la vieja y manida dualidad de contenido y forma, a algunas de las investigaciones estéticas contemporáneas en sus intentos de fundar la objetividad y la autonomía peculiares de la obra artística.

CONCLUSIÓN

Las ideas de Revueltas que acabamos de exponer, junto con la lucha librada por él contra todo dogmatismo estético, representan una de las aportaciones más firmes en América Latina a la elaboración de una estética marxista como teoría abierta y crítica, objetiva e histórica.

1983

---

[*] Ponencia presentada el 12 de abril de 1983 a la mesa redonda sobre Estética dentro del Homenaje a José Revueltas organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Las cifras entre paréntesis corresponden aquí y en lo sucesivo a las páginas del volumen: José Revueltas, *Cuestionario e intenciones, Obras completas*, 18, Ediciones Era, México, 1978.

LITERATURA, IDEOLOGÍA Y REALISMO

Nos proponemos abordar algunas cuestiones relativas a las relaciones entre ideología y literatura. Nuestra atención se concentrará en la forma contradictoria que, a veces, adoptan estas relaciones cuando se trata de ideología y literatura realista. Con este motivo, nos detendremos especialmente en la contradicción que Engels advierte en las novelas de Balzac entre la ideología del autor y lo que ofrecen sus obras realistas.

En cuanto que en los juicios de Engels esa relación involucra al autor, a Balzac y a su obra (sus textos novelescos), necesitamos precisar en qué sentido utiliza Engels el término "ideas" (o el conjunto de ellas como ideología) y en qué sentido esas ideas se manifiestan, encarnan o toman cuerpo en la obra de Balzac. Esto nos obliga a deslindar y distribuir previamente el campo de la ideología, así como a caracterizar la obra en la que se da, como un aspecto de ella, cierta ideología.

Por lo que se refiere a la ideología, distinguiremos cuatro sentidos del término, a saber: ideología general, ideología estética o literaria, ideología del autor e ideología de la obra. Veamos, pues, lo que entendemos por ideología en cada uno de estos casos.

1) Ideología general. Nos atenemos aquí a la definición que hemos dado en otro lugar:

> La ideología es: *a)* un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que: *b)* responde a intereses, aspiraciones e ideales de una clase social en un contexto social dado, y que: *c)* guía y justifica un

comportamiento práctico de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones o ideales.[1]

En la sociedad dividida en clases se dan ideologías diversas u opuestas, aunque siempre domina la ideología de la clase que domina materialmente, como dicen Marx y Engels en *La ideología alemana.* Con este significado suele hablarse de ideologías feudal, burguesa o proletaria, así como de ideologías aristocrática, conservadora, revolucionaria, pequeñoburguesa o campesina.

2) Ideología estética: región particular dentro de la ideología general; comprende el conjunto de ideas, valores o creencias con respecto al comportamiento estético o artístico de los hombres. De la ideología estética forman parte los principios y valores, normas y convenciones que, en una sociedad dada, guían tanto la producción o creación estéticas como su recepción o consumo; de la ideología estética forman parte asimismo los argumentos que se aportan, ya sea espontánea o reflexivamente, para defender o justificar esos principios, valores o convenciones.

La ideología estética viene a ser el "credo" dominante entre creadores y público por lo que toca a la experiencia estética o al arte en una época dada. Ese "credo" entraña ciertas ideas o creencias acerca de lo que es el arte, la estructura de la obra artística, las relaciones entre arte y moral, entre el arte y la política, o entre el arte y la técnica; comprende igualmente las ideas acerca de la función del arte y del artista en la sociedad, sobre la libertad de creación y expresión, etc. Los artistas al producir sus obras, o el público al recibirlas, se guían por determinada ideología estética: romántica, realista o vanguardista; occidental, eurocentrista o tercermundista.

Las ideologías estéticas se suceden históricamente y algunas sobreviven en el público cuando en el terreno de la creación han perdido ya su vitalidad y fecundidad. Gran parte del público actual se guía por ideologías estéticas ya caducas para los creadores (clasicista, romántica, modernista, etcétera).

3) Ideología del autor: es el modo como el artista asume o vive personalmente la ideología general o cierta ideología estética. Es la ideología tal como la asume el autor, antes o al margen de su actividad creadora, e independientemente de cómo esa ideología se manifieste en sus obras; es decir, independientemente de cómo sus ideas, emociones o vivencias se plasman, ya formadas o materializadas, en el producto artístico.

Y, finalmente, *4) Ideología de la obra:* es la ideología tal como se presenta objetivada o formada en la obra, constituyendo su aspecto significativo o ideológico. Al examinar las relaciones entre ideología y realismo en las novelas de Balzac de acuerdo con los juicios de Engels, necesitamos operar con cierto concepto de obra artística o literaria.

La obra de arte es para nosotros una totalidad concreta o sistema de relaciones internas y externas. Esta totalidad puede ser considerada bajo el prisma de diversos aspectos: formal, material y significativo. Cada aspecto involucra forzosamente a los otros, razón por la cual no puede hablarse de la unidad de aspectos, factores o elementos que existieran antes o al margen de la obra, o que —una vez integrados en ella— pudieran concebirse separadamente.

La obra artística no es un compuesto de elementos estéticos y extraestéticos ni tampoco una conjunción de elementos (materia, contenido y forma) que adquieren y mantienen internamente su esteticidad en virtud de su simple combinación. Si cada elemento o aspecto involucra forzosamente a los otros (ciertamente, sólo existe el contenido o aspecto significativo en la materia formada, o sea: en la obra como totalidad), no cabe hablar de aspectos diversos que se integran en la obra, sino de aspectos que *en* la obra, *en* la totalidad, siendo lo que son, son a la vez e indisolublemente los otros.

La distinción de aspectos o elementos en la totalidad puede hacerse reflexivamente con fines de análisis. Sólo en esta actitud teórica puede considerarse ese todo concreto bajo un determinado aspecto —sensible, formal o significativo— que

pasa al primer plano, pero conscientes de que se trata de un aspecto que —incluso como objeto de análisis— remite necesariamente a los otros.

Los diferentes aspectos de la obra sólo se dan en ella como totalidad y, por esto, no pueden ser confundidos con los elementos que están fuera de la misma, aunque se encuentran con estos últimos en cierta relación. A estos elementos extra-artísticos que, como tales, no forman parte intrínseca de la totalidad concreta que es la obra, los llamaremos *soportes.* Y, en este sentido, hablamos de soportes material o sensible, formal o estructural, y significativo o ideológico. En el soporte ideológico incluimos tanto las ideas y valores dominantes en una sociedad dada como las vivencias de los artistas o modo personal de asumir esas ideas y valores (la ideología general o la ideología particular estética).

El soporte —cualquiera que sea— existe fuera de la obra o preexiste a ella. Así, por ejemplo, la ideología patriarcal campesina rusa preexiste a la obra de Tolstoi en la que se encarna. Y lo mismo cabe decir de la ideología socialista, revolucionaria, con respecto a la novelística de José Revueltas. En ambos casos, la obra se relaciona con una ideología preexistente, es soportada por ella; pero como realidad estética o literaria la ideología sólo existe en cuanto que se forma o materializa en la obra.

El error de todo contenidismo es confundir el contenido o aspecto ideológico de la obra con el soporte ideológico preexistente o exterior a ella, aunque, para surgir, el producto artístico como tal necesite ser soportado. Pero, en definitiva, este producto sólo se sostiene como obra artística o literaria cuando sus soportes han quedado transformados de tal manera que la obra ya existente, como totalidad, se soporta a sí misma.

Partiendo de la división de la ideología que hemos expuesto, y teniendo presente asimismo la distinción que hemos establecido entre soportes externos y aspectos internos de la obra, veamos ahora cómo se relacionan la ideología general,

de clase, y una ideología estética en particular, como el realismo, con la ideología del autor y de la obra. Veamos todo esto en el examen que llevan a cabo Marx y Engels, especialmente Engels, de la novelística de Balzac. Aunque uno y otro no hacen explícitamente las distinciones anteriores, podemos hallarlas implícitamente o supuestas en los textos suyos que hacen referencia a Balzac.

Engels se ha ocupado de las relaciones entre ideología y realismo en sendas cartas a Minna Kautsky (del 26 de noviembre de 1885) y a Margaret Harkness (de abril de 1888) con motivo de las novelas que ellas, como autoras, le envían. [2] En esas cartas, Engels aborda el problema de las relaciones entre ideología y literatura. No se trata de un planteamiento abstracto, sino del problema concreto de las relaciones entre la ideología estética que guía cierta práctica literaria (el realismo) y unas obras determinadas —las novelas de las autoras citadas— que pretenden ser realistas. Pero Engels parte de cierta concepción del realismo, que él define así: "El realismo supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas".[3]

Como vemos, la clave del realismo es aquí la tipicidad. Con base en ella, Engels reprocha a miss Harkness que si bien en su novela *Mister Grant* los caracteres son suficientemente típicos, no lo son las circunstancias. La tipicidad en el doble sentido apuntado es lo que Engels encuentra en Balzac, al que llama por ello "maestro del realismo". Pero ¿en qué consiste esa clave del realismo? En su carta a Minna Kautsky, y también con respecto a un texto concreto, su novela *Los viejos y los nuevos,* y refiriéndose especialmente a sus descripciones de la vida de los mineros y campesinos, así como de la sociedad vienesa de su tiempo, Engels define la tipicidad como unidad orgánica de lo universal y lo singular. "En estos dos campos —dice— yo encuentro la acostumbrada individualización de los caracteres; cada uno de ellos es un

tipo, pero al mismo tiempo es también un individuo perfectamente determinado, un hombre concreto…”[4]

No puede alcanzarse lo típico, por tanto, cuando el individuo se disuelve en lo universal, en la idea, cosa que Engels también reprocha a la novelista con respecto a algunos de sus personajes. Tenemos, pues, que para Engels el realismo significa cierto modo de ver la realidad; justamente aquel que la reproduce con clave de lo típico. Ahora bien, esta reproducción es posible porque esa unidad de lo individual y lo universal se da efectivamente en los personajes y situaciones reales. Una obra será tanto más realista cuanto más logre esa unidad, o sea, la tipicidad.

El realismo (ciertamente el que tiene presente Engels es el gran realismo del siglo XIX) aparece, pues, como la ideología estético-literaria que permite al novelista representar verídicamente la realidad, es decir, lo que ésta ofrece de típico. Pero el realismo no sólo cumple esta función estética, ya que se halla determinado por la ideología general. Cumple también una función ideológica, de clase, en virtud de su actitud hacia lo real, de su empeño en representarlo verídicamente, en contraposición a su idealización o falsa representación. En verdad, por su valor cognoscitivo, por lo que tiene de denuncia de una falsa, idealizada y apologética visión de la realidad, puede servir con su verdad a las fuerzas sociales empeñadas en su transformación. Consecuentemente, ese realismo no responde al interés de la clase que pugna por conservar el *status* social vigente. En este sentido, la opción de Marx y Engels por el realismo no es una simple opción estética, o de preferencias o gustos literarios, sino que se halla determinada por la función ideológica que puede cumplir y cumple efectivamente con la obra de los grandes escritores realistas del siglo XIX, y a la cabeza de ellos el “maestro del realismo”, Balzac. El realismo resulta así la opción ideológico-estética adecuada cuando se trata de representar en clave de lo típico la sociedad moderna burguesa.

Pero la opción ideológica que mueve al autor, y con la que se acerca a la realidad, no siempre se plantea con la misma claridad y firmeza a los escritores realistas. Puede ocurrir que el autor, sin poner en cuestión la ideología dominante, sólo aspire a representar lo real sin pretender denunciarlo y, menos aún, contribuir a transformarlo. Tal es el caso de Balzac. Puede ocurrir también que el escritor, habiendo roto con la ideología dominante, aspire a representar la realidad de tal modo que, con ello, sirva a su transformación radical. Y, desde este punto de vista revolucionario, se acerca a lo real. Es el caso de un Gorky o de un Revueltas, que ponen la literatura al servicio de una política revolucionaria. Pero puede suceder también que, instalado en esta ideología opuesta a la dominante, el escritor a la vez militante, o viceversa, la viva tan intensamente que sólo quede satisfecho si su punto de vista se vuelve omnipresente y omnivisible en su obra. Ahora bien, esta impaciencia ideológica —que, en cierto modo, es la que Engels reprocha a Minna Kautsky— acaba por afectar negativamente a la representación misma de lo real. Es lo que ha sucedido con frecuencia en gran parte de los intentos contemporáneos de aliar literatura y política. En este caso, el realismo se ve frustrado no por su opción ideológica o por el carácter de las ideas, sino por la forma como éstas se han materializado en la obra. Pero volvamos a la cuestión anterior: ¿qué ideas, qué ideología encuentra Engels en los textos realistas de Balzac?

Recordemos los tres sentidos del término "ideología" que ya señalamos: ideología general, ideología estético-literaria e ideología del autor. Se trata de ideologías que se dan fuera de la obra o preexisten a ella. Funcionan —de acuerdo con nuestra terminología— como soportes. Ahora bien, ¿qué queda de estas ideologías, y particularmente de la ideología general, de clase, en las obras respectivas? O sea: ¿cuál es la relación entre este soporte y el aspecto significativo e ideológico de la obra? Pero, antes de responder, volvamos de nuevo a Engels: "Balzac fue políticamente legitimista; su gran obra es

una continua elegía a la inevitable ruina de la buena sociedad; todas sus simpatías están con la clase condenada al ocaso…”[5]

Es decir: por *su* ideología política, Balzac es monárquico-legitimista, y sus simpatías están del lado de la clase aristocrática “condenada al ocaso”. Y, sin embargo, lo que encontramos en su representación de la realidad no corresponde a sus “simpatías” o punto de vista de clase. Y Engels agrega: “A pesar de ello, su sátira nunca es tan punzante ni su ironía tan amarga como cuando hace entrar en acción precisamente a los hombres y mujeres con los que más profundamente simpatiza, es decir, a los nobles”.[6]

Esto significa, por tanto, que el punto de vista ideológico de Balzac —la ideología general, de clase, tal como él la asume y vive— es superado al representar verídicamente la realidad. Lo que equivale a decir: la ideología estético-literaria (el realismo) no lleva a Balzac a idealizar, sino a representar a los nobles no con simpatía sino con mordacidad e ironía. El realismo no concuerda en este caso con la ideología monárquica del autor. De ahí la expresión engelsiana *a pesar de ello,* que se reafirma con mayor precisión en la misma carta: “El realismo de que hablo puede manifestarse también a pesar de las ideas del autor”.

Todo se juega, pues, en la relación entre estos dos términos: ideas (ideología) del autor y realismo de la obra con las ideas encarnadas en ella. Pero dejemos de nuevo la palabra a Engels:

> Por consiguiente, el que Balzac se haya visto obligado a actuar contra las simpatías de clase y los prejuicios políticos suyos; el que haya *visto* la necesidad del ocaso de sus predilectos nobles y los describa como hombres que no merecían una suerte mejor y el que haya *visto* a los verdaderos hombres del futuro en el único sitio donde en aquella época se les podía encontrar: todo esto yo lo considero como uno de los mayores triunfos del realismo y como uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac.[7]

El “triunfo del realismo” sobre sus “simpatías de clase” y “prejuicios políticos” podría interpretarse —y así se ha interpretado en más de una ocasión— de un modo simplista, en el sentido de que las ideas no tendrían nada que hacer aquí:

una cosa serían las ideas del autor y otra la obra realizada. El triunfo del realismo sobre las ideas significaría entonces el triunfo de lo irracional o inconsciente. Pero la contradicción señalada, aunque existe en los términos apuntados, no obliga a ignorar el papel que las ideas tienen aquí. Pero hay ideas e ideas. Hay las *ideas* del autor en el sentido que les da Engels: como "simpatías de clase" y "prejuicios políticos". Semejantes ideas existen al margen o antes del proceso creador y de su obra: son las ideas monárquico-legitimistas de Balzac cuya existencia se conoce a través de diversas fuentes —entre ellas las confesiones del autor—, y hay las *ideas de la obra,* o sea: las ideas que forman un solo cuerpo con ella y son de ella inseparables.

En el primer sentido son las ideas o la ideología tal como las vive y expresa el autor, antes o fuera de la obra, y con las cuales y desde las cuales se acerca a la realidad para idealizarla en unos casos o representarla en otros. Son las ideas que, por vividas y asumidas personalmente, están presentes en el proyecto creador inicial, lo que no quiere decir —como ocurre en el caso de Balzac— que se conserven forzosamente en su realización y en su producto.

En el segundo sentido no existen antes o al margen de la obra, pues como subrayamos al comienzo, la obra constituye un todo concreto, indisoluble. Y así como la obra existe al margen de las ideas del autor, de su soporte ideológico, y no como simple proyección o expresión de ellas, la obra como totalidad concreta no existe al margen de las ideas que constituyen su aspecto ideológico. En suma, ni las ideas en el primer sentido pueden extraerse de la obra (como ideas del autor) ni la obra puede ser separada de las ideas encarnadas en ella (ideas de la obra). Por esta razón, cuando Engels habla del realismo que se manifiesta "a pesar de las ideas" se refiere a las ideas en el primer sentido, a la ideología de la que —como soporte— parte el autor, aunque esas ideas desaparezcan en el producto del proceso creador. No se refiere, pues, a las ideas en el segundo sentido: como ideas formadas o en-

carnadas en la obra; como ideología que se manifiesta o transparenta en ella y que no puede reducirse a las ideas balzacianas que existieron o existen fuera de ella (imposibilidad de reducir su aspecto ideológico a cualquiera de sus soportes).

En suma, las ideas del autor tienen que hacerse, a través de la práctica correspondiente, ideas de la obra. Y son éstas las que se manifiestan, incluso en oposición a las ideas del autor, cuando opta por representar verdaderamente lo real. Se puede afirmar —como afirma Engels— que "el realismo se manifiesta a pesar de las ideas", entendiendo por ellas las del autor, no las encarnadas en la obra, pues esto significaría el absurdo de que la obra es realista a pesar de sí misma.

Es, pues, la obra ante todo y no el autor —fuera de ella— quien debe hablar. Pero no siempre el autor acepta esta exigencia y quiere, por el contrario, asegurar a todo trance la manifestación de *sus* ideas, sacrificando incluso la obra. Es lo que sucede —como ya señalamos— cuando, dominado por la impaciencia ideológica o por la preocupación de asegurar la presencia ostensible de las ideas en la obra, o mostrándose incapaz de integrarlas en el cuerpo de ella, es decir, de darles en el material verbal la forma apropiada, el realismo deseado se sacrifica a la ideología del autor y la representación verdadera de lo real se trueca en esquematismo, alegoría o simple propaganda. La verdad de la obra, convertida en simple ilustración de una idea, se disuelve entonces en la imperiosa subjetividad del autor. La ideología de la obra se reduce en este caso a la ideología del autor con el consiguiente prejuicio para su valor estético y cognoscitivo (o sea: realista).

Esto lleva al problema de la función ideológica de la literatura, de su tendencia, problema inseparable del que acabamos de examinar: el del modo como se dan las ideas —la ideología— en la obra. La tesis engelsiana concordante con todo lo anterior y que Marx comparte (en su carta a Freiligrath del 29 de febrero de 1860) afirma que la tendencia es inherente al arte y que, por tanto, todo arte es tendencioso.

Esto vale no sólo para un arte realista o para el arte inspirado por una ideología revolucionaria, sino también para el arte de todos los tiempos, pues la tendencia no es sino la presencia de la ideología, la toma de posición —encarnada en la obra— ante la realidad. Por ello dice Engels en la carta citada a Minna Kautsky:

> Yo no soy en absoluto contrario a la poesía de tendencia en cuanto tal. Esquilo, el padre de la tragedia, y Aristófanes, el padre de la comedia, fueron ambos poetas decididamente tendenciosos; no menos lo fueron Dante y Cervantes y lo mejor en *Cábala y amor* de Schiller es que constituye el primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y los noruegos modernos, que nos dan novelas excelentes, son todos poetas tendenciosos.[8]

Hay tendencia en cuanto que existen —y no puede dejar de haber— ideas, así como actitudes, creencias, valores, sentimientos o deseos relacionados con esas ideas; en suma, en cuanto que hay ideología. Ahora bien, al caracterizar la tendencia a la que se refiere Engels habrá que tener presente nuestra distinción anterior entre ideas (generales o del autor) existentes antes o fuera de la obra e ideas encarnadas en ella.

La tendencia que Engels considera no sólo inherente al arte sino propia de sus realizaciones más altas, es la que surge de la obra y está en ella misma, y no la tendencia, que le es impuesta desde fuera, ya sea directamente por el autor o, a través de él, por las instituciones del aparato ideológico-estatal correspondientes. No es tampoco la tendencia que, por incapacidad creadora del autor para convertirla en aspecto indisoluble de la obra, se ha vuelto exterior a ella. Lo que Engels reprocha respectivamente a las dos novelistas de referencia no es que sus obras sean tendenciosas, sino el modo de serlo: en un caso de un modo exterior y, en el otro, demasiado ostentoso y visible. Ciertamente, dice Engels a Minna Kautsky: "... la tendencia debe surgir de la situación y de la acción misma, sin que se haga explícitamente referencia a ella".[9] Y a miss Harkness le escribe a su vez: "Cuanto más escondidas se mantienen las ideas del autor, tanto mejor para la obra de arte".[10] En ambos casos, el problema de la ideología, de la tendencia, se aborda, como vemos, pasando por la distinción entre ideas del autor e ideas de la obra. Intere-

san las ideas de la obra; las del autor, cuanto más ocultas "tanto mejor". Así pues, la tendencia debe surgir de la obra misma, no ser exterior a ella y, por consiguiente, no debe ser demasiado ostentosa y visible. ¿Por qué? Justamente porque su exterioridad y ostentación prueban que las ideas no son parte indisoluble de la obra; que no logran constituir su aspecto ideológico, ya que, al no recibir la forma adecuada, se quedan en simples ideas del autor. Todo ello afecta al estatuto y al valor estético de la obra y, si se trata de una obra realista, a su valor cognoscitivo.

En suma, para Engels la ideología de la obra no se reduce a la del autor. Lo que le interesa es la ideología integrada en ella. La contradicción que advierte entre ideología y realismo en la novelística de Balzac queda así situada en sus verdaderos términos: como contradicción de la obra con las ideas del autor y no con las ideas encarnadas, como aspecto inseparable, en ella. *A pesar de* las ideas del autor, la obra muestra sus propias ideas: las exigidas por la representación verídica de lo real. Sólo así puede hablarse, como habla Engels, del "triunfo del realismo" del viejo Balzac, un triunfo que, lejos de excluir la ideología, la convierte en aspecto intrínseco de esa totalidad concreta que es la obra.

El enfoque engelsiano de las relaciones entre ideología y literatura realista, que tiene por base una clara distinción entre ideología del autor e ideología de la obra, lo encontramos revalidado en el tratamiento a que somete Lenin la ideología tolstoiana en sus artículos sobre el gran novelista ruso. El examen de Lenin parte de las ideas encarnadas en la obra con su carácter contradictorio. No ve la obra de Tolstoi como una simple proyección de la ideología del autor, sino que concentra su atención en el aspecto ideológico que forma parte indisoluble de ella. Y como dirigente político revolucionario se detiene justamente en la naturaleza y función social de la ideología de la obra. Por ello hemos dicho en otro lugar:

> Las ideas de Tolstoi son contradictorias, pero por ser las ideas de un artista en su obra, se trata de ideas encarnadas, que han recibido una forma. Lenin, por tanto, no puede ignorar que cuando se habla de ideología tolstoiana no se refiere a una ideología en estado puro, al margen de la obra. Se trata de una ideología *formada* que, por consiguiente, sólo se manifiesta en la obra ya producida o creada. [11]

Por haber recibido esta forma artística-literaria, el *status* ideológico que pudiera haber tenido antes o al margen de ella queda rebasado. Y subrayamos también en el texto citado: "Para él [Lenin] se trata siempre de una ideología en la obra, tal como existe en, y forma cuerpo con, la obra".

En rigor, a estas alturas, con base en los planteamientos de Engels debiéramos eliminar el *en* y sustituirlo por el *de* (la obra), ya que la primera expresión (con *en)* deja cierto resabio de exterioridad. Ciertamente, desde el momento en que hablamos de la ideología *de* la obra, se trata de la que sólo existe *con* la obra y no al margen de ella. De acuerdo con esto, se muestran con toda claridad las palabras de Lenin: "Antes de este conde [Tolstoi] no había habido un auténtico *mujik* en la literatura". Por supuesto, había existido el *mujik* real con su ideología campesina, pero no el *mujik* y la ideología que sólo existen por el trabajo creador de Tolstoi. Y esto es lo que subraya Lenin en sus artículos. Existía la ideología tolstoiana —campesina patriarcal—, pero sólo con el trabajo literario de Tolstoi existe como ideología formada. Así pues, Lenin examina no la ideología del autor sino la ideología de la obra, o sea: la que surge en ella como resultado de un trabajo creador específico.

Finalmente, la contradicción que hemos examinado anteriormente se observa también —como hemos tratado de poner de manifiesto en otra ocasión[12]— entre la ideología que proclama José Revueltas y la que se plasma en su novela *Los días terrenales.* Sus personajes actúan y se mueven en ella en oposición a las ideas del autor, inspiradas en aquel momento por una versión dogmática, staliniana del marxismo. Su "estética terrenal" lo hace presentar sus personajes en contradicción con la "estética celestial" de los "héroes positivos" que le habría conducido a falsear lo real.

En suma, el punto de vista engelsiano y la distinción en el seno de la ideología que subyace en él nos permiten esclarecer la forma que adoptan a veces las relaciones entre ideología y literatura (realista) y que se manifiesta, como vimos en los casos de Balzac, Tolstoi y José Revueltas, como contradicción entre las ideas del autor y las ideas que se encarnan u objetivan en la obra.

1986

---

[1] Adolfo Sánchez Vázquez, "La ideología de la neutralidad ideológica en las ciencias sociales", en *Ensayos marxistas sobre filosofía e ideología*, Océano, Barcelona, 1983, p. 145.

[2] Ambas cartas se incluyen en el volumen: Carlos Marx-Federico Engels, *Sobre la literatura y el arte*, Editora Política, La Habana, Cuba, 1966, pp. 308-310 (carta a Minna Kautsky), y 311-314 (carta a Margaret Harkness). La redacción de los pasajes que se citan en este trabajo de dicha edición ha sido revisada.

[3] Carta de Engels a miss Harkness (abril de 1888), en C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte*, p. 312.

[4] *Ibidem*, p. 314.

[5] Carta de Engels a miss Harkness, en Marx y Engels, ed. cit., p. 314.

[6] *Idem*.

[7] Carta de Engels a miss Harkness, en Marx y Engels, ed. cit., p. 314.

[8] Carta de Engels a Minna Kautsky (26 de septiembre de 1895), en C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 310.

[9] Carta de Engels a Minna Kautsky, en Marx y Engels, ed. cit., p. 310.

[10] Carta de Engels a miss Harkness, en Marx y Engels, ed. cit., p. 310.

[11] Adolfo Sánchez Vázquez, "Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstoi)", página 216 del presente volumen.

[12] Véase en el presente volumen "La estética terrenal de José Revueltas", p. 68.

PROLEGÓMENOS A UNA TEORÍA DE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA

Toda educación estética tiende a desarrollar la conciencia estética en general, y artística en particular, de los individuos en un contexto social determinado, tanto en lo que se refiere a su comprensión y valorización de los objetos estéticos como a la actividad que, especialmente en el terreno artístico, lleva a producirlos. Toda educación estética, a su vez, responde a exigencias y posibilidades inscritas en unas condiciones sociales y culturales determinadas y se lleva a cabo a través de las instituciones educativas correspondientes.

La educación debe conducir a un enriquecimiento de la sensibilidad estética de los individuos, a una ampliación del horizonte estético en que se mueven y a una elevación del papel que desempeña en su vida real el comportamiento estético.

Ahora bien, toda educación estética supone una serie de conocimientos acerca del modo específico como los hombres se relacionan con la realidad, que es justamente la apropiación estética del mundo, y acerca del arte como forma fundamental de esa apropiación, consideradas una y otra como formas específicas de comportamiento humano que se desarrollan históricamente y se hallan condicionadas socialmente.

En el presente trabajo nos proponemos examinar algunos conceptos que permiten superar las limitaciones o reduccio-

nes en que tradicionalmente ha caído la educación estética. Nuestra atención se concentrará, por ello, en el universo estético en general y en el artístico en particular, en relación con el cual se trata de desarrollar —mediante el proceso educativo correspondiente— la conciencia y la actividad estética en los individuos. Se trata de considerar lo estético en su verdadera universalidad, saliendo al paso de su reducción tradicional a lo bello y de éste a lo bello clásico, así como de la reducción de lo estético a lo artístico.

Nos proponemos por ello dar una visión amplia, no reducida, de lo estético, dentro de lo cual el arte sigue ocupando, hoy en día, una posición privilegiada. Esta visión de lo estético en general y del arte en particular es fundamental para que la educación estética y artística pueda cumplir, en la actualidad, su tarea primordial de contribuir a elevar la conciencia y la actividad estética de los individuos.

LAS ESFERAS DE LO ESTÉTICO

El campo de lo estético se halla constituido por el conjunto de objetos, fenómenos o procesos que cumplen una función estética, independientemente de que sea dominante (en el arte), coexista con otras funciones (artesanía, objetos de la vida cotidiana) o se subordine a la función práctico-utilitaria (arquitectura, arte industrial, estética técnica). Pero, más allá del arte, la vida cotidiana, la industria o la técnica, lo estético puede darse también en las más diversas actividades humanas: actos deportivos, desfiles, manifestaciones políticas, etcétera, aunque se trate de actividades que no se produzcan con la intención de provocar un efecto estético. En todos estos casos, se trata de objetos o procesos que entran —de un modo dominante, secundario, constante o transitorio— en el universo estético. Y entran en cuanto que se trata de objetos o procesos sensibles que por su forma se han vuelto significativos.

Sin embargo, el universo estético no es un universo finito o cerrado ni por el número de esferas o regiones —a las anteriores habría que agregar lo estético de la naturaleza— ni por los objetos o procesos que contienen cada una de ellas. Lo que puede formar parte de ese universo no puede establecerse *a priori,* de una vez y para siempre. Sus límites varían de acuerdo con los ideales, valores y convenciones estéticas en el contexto social y cultural correspondiente. Lo que ayer era antiestético se ha integrado con el tiempo en ese universo. Lo que hoy forma parte del universo estético (en el museo), ayer (en el templo) no era concebido estéticamente.

Teniendo presente las lecciones que nos brinda la historia real, no podemos fijar desde ahora cuáles serán los límites del universo estético de mañana, qué transformaciones habrá de sufrir el que consideramos hoy como tal, qué nuevas esferas podrán descubrirse, e incluso, dentro de una misma esfera —si subsiste— qué nuevos objetos podrán entrar en ella. Por esto, en el terreno de lo estético tenemos que operar con un concepto mínimo: el indispensable para distinguirlo de otras formas de comportamiento humano (teórico, moral, político, práctico-utilitario, etcétera). No es a la teoría a la que le toca establecer los límites, sino a la propia práctica estética. A la teoría corresponde generalizar lo que la práctica y la ideología estética dominantes consideran —en el contexto actual— como estético.

Pues bien, desde el nivel alcanzado por la experiencia estética de nuestro tiempo, que no sólo ha extendido los límites del universo estético con respecto a épocas pasadas sino que los ha universalizado más allá de los límites fijados a ella en otros tiempos, y, asimismo, desde el nivel alcanzado por la teoría y la ideología estéticas que se enfrentan, sobre todo en nuestro siglo, a las estéticas tradicionales (normativas, eurocentristas o clasicistas), podemos distinguir cuatro esferas o regiones fundamentales: *1)* el arte, *2)* lo estético en la naturaleza, *3)* lo estético técnico y *4)* lo estético en la vida cotidiana. Detengámonos brevemente en cada una de ellas,

ya que —independientemente del interés que prevalezca en un momento determinado por cada una de estas esferas— todas deben ser tenidas en cuenta en un proyecto de educación estética.

EL LUGAR DEL ARTE EN EL UNIVERSO ESTÉTICO

¿Cuál es el lugar que ocupa el arte en la actualidad como esfera o región particular en el universo estético? Aunque ya Hegel había anunciado la muerte del arte en las primeras décadas del siglo pasado, y aunque en nuestra época —tomando en cuenta el impetuoso progreso científico-técnico y los factores económicos y políticos hostiles a la creatividad artística— se suele hablar también de la "muerte del arte", lo cierto es que en nuestro siglo no ha dejado de mostrar su vitalidad. Pero no sólo muestra esta vitalidad sino que sigue ocupando la posición privilegiada, preeminente, que desde los albores de los tiempos modernos mantiene en el universo estético.

Este lugar preeminente se explica porque, en el contexto de un sistema social en el que la creatividad se ve limitada por la creciente enajenación en las más diversas actividades humanas, en él se satisface la necesidad humana de crear, de humanizar la realidad, sin que esto signifique que el producto artístico —en cuanto que se transforma en mercancía— no deje de estar influido también por el contexto económico-social, hostil, en general, a la creatividad.

El lugar preeminente del arte en el universo estético se explica asimismo porque es en él donde, hoy por hoy, predomina la función estética. Esto no quiere decir en modo alguno que el arte no cumpla otras funciones extraestéticas (ideológicas o sociales), pero la función estética es predominante en él en dos sentidos:

a) En cuanto que la obra artística es creada ante todo para que suscite un efecto estético que se pone de manifiesto en la relación contemplativa con ella, y *b)* en cuanto que lo extraestético en la obra artística sólo puede cumplirse estéticamente (o sea, en cuanto que el elemento significativo que permite su uso o función ideológica o social sólo puede darse en un material sensible que, por el trabajo del creador, ha recibido cierta forma).

Que el arte tenga en nuestra época el monopolio de la función estética, es decir, que ocupe una posición privilegiada, dominante en el universo estético, es un hecho relativamente reciente, si se toma en cuenta que la historia del arte abarca aproximadamente 40 000 años. No siempre tuvo ese papel privilegiado —sobre todo si éste se mide por su capacidad de suscitar una relación contemplativa. Y tal vez no lo tenga en el futuro.

En otros tiempos, el arte no podía gozar de esta preeminencia estética, lisa y llanamente porque no era apreciado por su función estética, o sea, por la "belleza" que permitía cumplirla. Las obras no eran contempladas como tales, es decir, estéticamente. Esto sólo sucede a partir del siglo XVIII y alcanza su máxima expresión desde el siglo XIX en que la función estética se vuelve dominante en dos sentidos: *1)* por su autonomía (no subordinación) respecto de una función ajena, y *2)* por la integración en ella de toda función extraña, extraestética.

El proceso histórico de reconocimiento del arte por su función estética y su concentración en él —entendido como arte para ser contemplado en los lugares adecuados: museos, galerías o casas privadas— no ha hecho más que extenderse desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Sin embargo, en nuestros días apunta:

a) La tendencia a extender la función estética fuera del arte, lo que va acompañado a su vez de *b)* la tendencia a la transformación del arte mismo en el sentido antes apuntado: como producción de objetos destinados exclusivamente a ser

contemplados. A ambas tendencias hay que agregar una tercera: *c)* la tendencia a considerar la función estética no sólo en el producto, sino también en la actividad creadora que desemboca en él. Si en la estética tradicional la atención se pone ante todo en la obra (ya sea en su relación con el sujeto creador, ya sea como su producto), se trata ahora de fijarla en el acto mismo de la creación, viendo en él lo estético mismo.

Al desplazarse la atención del producto al acto del quehacer artístico, y al extenderse el ámbito de lo estético más allá del arte, éste pierde su papel preeminente, dominante en el universo estético. Pero estas tendencias se ven contrarrestadas no sólo por el arte que se sigue practicando hasta hoy, sino también por las condiciones económicas, sociales y culturales que obstaculizan el desarrollo de esas tendencias.

Ahora bien, ¿cuál es el verdadero peso de las tendencias antes apuntadas en las experiencias artísticas actuales?

a) Tendencia a extender la función estética más allá del arte. Esta tendencia se pone de manifiesto en los intentos de llevar el arte a la calle, a los lugares de trabajo, a la industria, a la naturaleza (arte ecológico), o en los intentos de estetizar objetos técnicos, industriales o de la vida cotidiana que no tienen por función dominante la función estética.

b) Tendencia a transformar el arte como producción de objetos a contemplar en objetos que extienden a otros la creatividad. Se trata de producir objetos que, lejos de cerrar el proceso creador, prolongan en ellos mismos este proceso creando nuevas posibilidades de crear. La obra de arte como "obra abierta" (Umberto Eco) es no sólo un objeto a contemplar, sino también fuente de una nueva creatividad. El espectador ya no es el ente pasivo tradicional, sino un sujeto que encuentra en su relación con la obra (contemplativa hasta ahora) posibilidades para continuar el proceso de creación.

c) Tendencia a considerar la función estética en el acto y no en el producto. En consecuencia: aspiración a producir un arte efímero y no un arte supuestamente eterno: *1)* arte para el

museo; *2)* arte en función contemplativa, y *3)* arte para la eternidad. ¿Es minada ésta en nuestros días? A su vez, se cuestiona su papel dominante en el universo estético al extenderse la función estética a otras esferas más allá del arte y al transformarse el arte mismo (como arte tecnológico, ecológico u "obra abierta") y volverse efímero (como arte en el que la función estética se busca en el acto y no en el producto).

Ahora bien, el papel privilegiado del arte en el universo estético con su dicotomía arte de minorías, arte de masas, o actividad excepcional del artista genial cuyos productos deben ser consumidos pasivamente por la masa y, a la vez, con su resistencia a extender la creatividad y función estéticas más allá del arte, se mantiene en cuanto que, en nuestra época, la sujeción económica impide su libre desarrollo en todas las esferas de la actividad humana.

Tenemos, pues, en resumen: una posición privilegiada y dominante del arte en el universo estético que es contrarrestada, sin desplazarla, por la tendencia a que lo estético rebase las fronteras artísticas.

LO ESTÉTICO FUERA DEL ARTE

Lo estético se da también en la naturaleza. Los objetos naturales tienen siempre cierta forma, pero sólo son estéticos cuando su forma natural es significativa o expresiva. La inserción de lo natural en lo humano, a través de su forma, hace de la naturaleza en sí una naturaleza humanizada. Pero el hombre no siempre ha estetizado la naturaleza; lo ha hecho en el curso de un largo proceso histórico-social que tiene por base su relación práctico-material, productiva, con ella. Es así como la naturaleza estetizada aparece escrita con los signos de las pasiones: la esperanza, la nobleza o la serenidad humanas.

En un mundo como el actual, que se caracteriza por el impetuoso y creciente desarrollo de la técnica, en que las máquinas y mecanismos nos rodean por doquier, esta relación tecnificada del hombre con el mundo no puede dejar de afectar su comportamiento estético. Ahora bien, lo técnico no se excluye ni se disuelve. Sin renunciar a la tecnicidad, el objeto técnico puede ser estético. A su vez, el objeto estético, sin dejar de serlo, puede ser usado técnicamente.

De aquí se derivan dos relaciones entre un objeto y otro: *1)* lo técnico puede ser usado para contribuir en cuanto tal a producir un efecto estético, y *2)* lo técnico, sin dejar de cumplir sus exigencias propias —de eficiencia o funcionalidad—, cumple una nueva función: la estética. Lo técnico es así estetizado y entra entonces en el universo estético. Y entra con todo derecho, no como un simple añadido de lo técnico. Si bien es cierto que lo estético no es exigido por lo técnico, puesto que su funcionalidad es independiente de su capacidad para suscitar una experiencia estética, no es algo ajeno a ella, ya que su esteticidad se halla determinada por la forma exigida, a su vez, por su función.

En este sentido, hay una belleza propia del objeto técnico. En suma, la estetización de lo técnico no proviene de una plus-forma añadida a la forma exigida por su funcionalidad. Por eso un objeto técnico —el *Concorde* en pleno vuelo— es bello, sobre todo cuando funciona.

También lo estético puede entrar en nuestra vida cotidiana, de la que forman parte la mayoría de nuestros actos y actividades. En ella utilizamos objetos diversos que satisfacen nuestras necesidades y por ello se caracterizan, ante todo, como objetos usuales cuyo valor reside primordialmente en su capacidad para satisfacer esas necesidades, o valor de uso. Nuestras actividades cotidianas se desarrollan a su vez en un lugar o marco adecuado: casa-habitación, centro de trabajo, calles, plazas, parques o edificios públicos de la ciudad; en ellos se despliega cada día nuestra vida individual y colectiva.

En cuanto que los objetos usuales tienen ante todo un valor de uso, no son simples objetos o medios de contemplación. No cumplen de por sí, o no están destinados a cumplir, una función estética. Su forma o estructura se adecua a su fin utilitario y constituye por ello una invitación al uso o acción correspondientes. De modo análogo, el medio o marco de la vida cotidiana —edificios, calles, fábricas, parques, estadios, etcétera— cumple una función práctica en cuanto que contribuye a satisfacer una necesidad determinada. En este sentido, es también utilitario o instrumental.

Pero, como demuestra la historia de la humanidad desde los tiempos más primitivos, los hombres no se limitan a aceptar los objetos cotidianos y el marco o medio de su uso por su utilidad, sino que en su presentación o aspecto introducen elementos formales que rebasan las exigencias práctico-utilitarias. Del objeto o marco se espera no sólo que sea útil, sino que por su forma o aspecto agrade al ser contemplado. Así, pues, al valor de uso se asocia este nuevo valor, que llamamos estético.

En virtud de esa conjunción de utilidad y belleza, un objeto usual es bello sin dejar de ser útil. Cuando en un objeto usual —el cuchillo de plata, por ejemplo, que contemplamos en una vitrina— disociamos su forma de uso para volverse simple objeto de la percepción estética, ya no estamos propiamente ante un objeto usual, sino ante una obra de arte.

Durante siglos —desde la sociedad medieval hasta la revolución industrial moderna— los objetos usuales procedían del trabajo artesanal. En el curso de este predominio de la producción artesanal no existía propiamente la división entre el arte y la artesanía. Lo estético se integraba en algunos objetos usuales, particularmente en aquellos en que los artesanos ponían de manifiesto su dominio mayor sobre la materia y desplegaban más habilidad y creatividad. Lo estético se integraba así, a través de los objetos usuales, en la vida cotidiana.

La transformación de la productividad artesanal, primero en producción fabril manufacturera y, posteriormente, en producción maquinizada y, a la vez, la clara división entre arte y artesanía, así como la consolidación de una producción específica de *obras de arte* al margen de la producción de objetos usuales, conduce a la situación que llega hasta nuestros días y que podemos caracterizar en los siguientes términos:

La producción artesanal ha perdido el papel preeminente que cumplió en otros tiempos. Este lugar lo ocupa hoy la producción maquinizada y en serie de objetos con un costo muy inferior al de los objetos producidos por el trabajo artesanal. Esto determina que, incluso en los medios rurales, los consumidores —los campesinos— recurran en gran parte a los productos industriales. Esto significa la desaparición y disminución considerable de gran parte de la producción artesanal en tanto que subsiste —como vemos claramente en México— la producción de objetos artesanales destinados por su originalidad, habilidad y creatividad a satisfacer el gusto estético de un sector limitado de consumidores, en gran parte turístico. En cuanto que dejan de cumplir la función práctica correspondiente y son ante todo objetos de contemplación y admiración, su *status* no es ya propiamente el de un objeto usual sino el de una obra artística, aunque sujeta a las exigencias de la comercialización.

En verdad, la estetización de la vida cotidiana, que tradicionalmente se establecía a través de la producción artesanal, tiende a desaparecer cada vez más en cuanto que: *a)* la función estética se concentra en una rama especializada de la producción artesanal destinada a un consumo limitado, basada precisamente en la belleza del objeto y no en su utilidad; *b)* la función utilitaria que en otro tiempo cumplían los productos artesanales es cumplida hoy por los objetos industriales producidos en serie y destinados a ser consumidos masivamente.

Refiriéndonos ahora a la sociedad industrial capitalista y a sociedades en vías de desarrollo industrial —como la nuestra — en las que los consumidores se encuentran cada vez más asediados por los objetos que, con ayuda de una publicidad desenfrenada, prácticamente casi los asaltan, hay que reconocer también la existencia de una tendencia real a estetizar los objetos de consumo. Naturalmente, esta tendencia no puede ser separada de la estructura económica y social de las sociedades en que se da ni de los objetivos prioritarios que regulan en ellas la producción de esos objetos. Pero en cuanto que esta tendencia real existe, cabe hablar de una estética industrial que rompe con la estética tradicional basada en la disociación de lo estético y lo útil, de la forma y la función y, por tanto, de la exaltación de lo "puramente artístico" frente a la integración de lo estético en la vida cotidiana.

No obstante los obstáculos que encuentra, tanto en el orden económico-social como en el ideológico-estético, la tendencia a integrar lo estético en lo útil se afirma cada vez más en la producción industrial de nuestros días. Aunque gran parte de ella permanece indiferente todavía al mensaje estético, podemos comprobar que en un sector de la producción industrial —por ejemplo, la representada por la firma Olivetti, en Italia— responde no sólo a las exigencias de su consumo utilitario, sino también —aunque en menor escala— a las de su consumo estético, que tiene que ver con la forma, aspecto o presentación del producto.

El objeto industrial estético podemos caracterizarlo por los siguientes rasgos:

1) Es ante todo un objeto destinado a ser usado; sin su valor de uso sería inconcebible. Su forma, el material empleado y los procedimientos técnicos utilizados en su producción se hallan determinados por el uso o consumo adecuados.

2) Por su valor primordial de uso se distingue de la obra de arte u objeto destinado ante todo a ser contemplado: la estetización del objeto industrial, lejos de excluir o subordi-

nar su valor de uso a su valor estético, mantiene siempre la utilidad como valor dominante.

3) El objeto industrial se distingue también radicalmente de la obra artística tradicional, única e irrepetible, por su carácter masivo, repetitivo o múltiple. La producción industrial realiza en serie, masivamente, un diseño. La cualidad estética del producto es inherente no a un solo objeto, sino a todos los que realizan —y repiten— la forma trazada por el diseño.

4) El valor estético del objeto industrial reside en su "aspecto" o presentación, o sea: en sus formas, colores, luz o materiales considerados armónicamente, pero no es concebible industrialmente un objeto cuyo "aspecto" entre en contradicción con su función utilitaria. La forma sigue aquí a la función en el sentido de que no puede transgredir los límites de esa función, pero dejando dentro de ellos un ancho campo a su estetización.

5) En la sociedad capitalista, el objeto industrial es una mercancía cuyo valor de uso —de acuerdo con la ley que rige en la producción capitalista— se transforma en valor de cambio. Esta condición de mercancía afecta al objeto en cuanto que su valor estético se halla no sólo condicionado por su valor de uso, sino también determinado en definitiva, y de un modo más rígido aún, por su valor de cambio. Como toda mercancía, el objeto industrial estético se halla sujeto a criterios de rentabilidad o ganancia y esto impone límites a su estetización que orillan a ésta a un marco aún más estrecho que el de su función utilitaria. El "aspecto" o presentación del objeto se justifica en última instancia por su capacidad para contribuir a que se venda más, lo que al subordinar el valor estético al valor de cambio limita la integración de lo estético en la producción industrial.

Finalmente, en la estetización de los objetos usuales producidos industrialmente intervienen diversos factores, a saber: *1) técnicos* (por ejemplo, la introducción de nuevos materiales, nuevas técnicas, nuevos instrumentos y nuevas habilidades influyen extraordinariamente en la fabricación del

objeto industrial estético); *2) económicos* (en cuanto que el valor estético se halla subordinado al valor económico y los criterios de rentabilidad son determinantes en la producción masiva, en serie); *3) sociales* (en cuanto que las posibilidades y obstáculos de una verdadera estetización responden a los fines que cierta estructura social impone a la producción industrial: en la sociedad capitalista, las necesidades estéticas pueden ser inducidas artificialmente por los medios masivos de comunicación y convertirse en necesidades seudoestéticas cuya satisfacción sirva al objetivo fundamental de la producción).

En este sentido, no habrá una verdadera estética industrial mientras no se descarte el valor rector económico, y por tanto, la estructura social que lo engendra, y se conjuguen en los objetos de la vida cotidiana su valor de uso y su valor estético.

CONCLUSIÓN

En cuanto que la educación estética se propone elevar y ampliar la conciencia y la actividad de los individuos en relación con este universo que llamamos estético, hemos procurado dar una idea de la amplitud, variedad y riqueza de ese universo. Esto nos ha llevado por un lado a no reducirlo —como suele hacerse— a la esfera del arte, aunque ello no excluye el reconocimiento del papel privilegiado que sigue ocupando en el universo estético. Hemos prestado más atención a la estética de la vida cotidiana, a los objetos usuales producidos industrialmente, ya que forma parte del mundo en que se desarrolla día tras día la mayor parte de nuestra existencia, y a su vez porque esta región del universo estético, siendo vitalmente para todos nosotros la más necesaria, es la que más obstáculos encuentra en su desarrollo por las razones económicas y sociales apuntadas. Con ello se confirma que los problemas de la educación estética, y de la artísti-

ca en particular, son no sólo problemas teóricos, sino también problemas reales, prácticos, sociales.

1982

TRAYECTORIA DE MI PENSAMIENTO ESTÉTICO[*]

La presente selección de ensayos *(Obra estética)* constituye para mí un acontecimiento vital y teórico, tanto por lo que se refiere a mi ya larga relación con la Revolución cubana como por lo que toca a mi trayectoria —larga también— en el campo de la estética y de la teoría del arte.

Con la publicación de estos escritos míos en Cuba, culmina una relación intelectual con la Revolución cubana, que data de sus primeros años de vida. Eran los años en que deslumbraba a la intelectualidad más crítica y exigente de Europa y América Latina, a la vez que sumía en la perplejidad a un amplio sector de la izquierda, que rumiaba sus dogmas y fórmulas trilladas. En esos años, más poéticos que prosaicos, más utópicos que pragmáticos, más románticos que realistas, tuve la satisfacción de publicar por primera vez en Cuba: se trató de mi ensayo *Ideas estéticas en los manuscritos económico-filosóficos de Marx,* aparecido en México en *Diánoia,* 1961, y en la revista *Casa de las Américas* al año siguiente.

En aquel texto, explorando y desarrollando algunas ideas del joven Marx, presentaba al arte como una forma de praxis o trabajo creador. Esta concepción de la naturaleza del arte permitía reconocer, frente a todo reduccionismo, el amplio abanico de formas artísticas contemporáneas, que se manifestaban también en la nueva Cuba, y que una estética sedicentemente marxista "ortodoxa" rechazaba y condenaba. Tal

era la teoría del arte como reflejo que elevaba una forma de práctica —supuestamente realista— a la condición del arte por excelencia. Se trataba asimismo de una teoría que, deducida del DIAMAT soviético, pretendía pasar por la estética marxista-leninista, cuando en verdad sólo era una ideología (en el sentido peyorativo de conciencia falsa) que justificaba determinada práctica cultural y artística: la que imponía —regimentándola— el partido y el Estado centralizado, omnipotente. Esta estética, sierva de una ideología política, así como el arte correspondiente, sólo podían conducir —como efectivamente condujeron en la Unión Soviética— a la asfixia de la creación artística y a la esclerosis del pensamiento estético. El ensayo antes citado, ya reelaborado, formaría parte del conjunto de textos que constituirían mi libro *Las ideas estéticas de Marx* (Era, México, 1965), reeditado en Cuba apenas un año después.

Como ya he dicho en más de una ocasión —y me es grato repetirlo ahora, casi 30 años más tarde—, esos textos "hijos de su tiempo" lo eran sobre todo de la Revolución cubana que, con su originalidad y creatividad, hacía saltar hechas añicos las secas y rígidas formulaciones de un marxismo institucionalizado. Semejante empuje creador no podía dejar de estimular al pensamiento que, en este o aquel campo, se propusiera avanzar por nuevos caminos y que, en el de la estética, destacara la naturaleza creadora del trabajo artístico.

Justamente por su originalidad y creatividad, la Revolución cubana era un acontecimiento histórico sorprendente, inspirado y deslumbrante, pero, a la vez y por lo mismo, constituía un verdadero escándalo teórico y práctico para los que preferían sestear a la sombra de un árbol ya fosilizado. Tal era el escándalo que suscitaba su ruptura con las fórmulas dogmáticas y petrificadas que imperaban en los países que, en nombre del socialismo, limitaban la libertad de creación, decretaban formas y contenidos, daban el espaldarazo oficial a un modo de hacer arte o literatura y trataban de justificar teóricamente —con lo que sólo era ideología— la prác-

tica y la política del "realismo socialista". Pero los efectos nocivos de semejante ideología y política se extendían más allá de esos países y alcanzaban incluso a América Latina, donde ni siquiera la obra de un Tamayo, un Matta o un Lam se libraban de las incomprensiones —e incluso condenas— más sectarias.

Por todo ello —y, por supuesto, no sólo en el terreno cultural y artístico—, puede advertirse lo que significó la experiencia contrastante de la Revolución cubana en los años sesenta, al conjugar de un modo original su tradición nacional martiana con profundas transformaciones en la vida social.

En las condiciones más difíciles, en medio de un cerco y de agresiones externas que no han cesado hasta nuestros días, la Revolución cubana abría espacios insospechados a lo nuevo, a la creatividad en la teoría y la práctica. Se comprende, pues, que me viera estimulado, en el campo de la estética, por este ejemplo histórico de antidogmatismo que yo pretendí seguir en mi libro *Las ideas estéticas de Marx.* La obra apareció en Cuba en momentos en que claramente se manifestaba por doquier un espíritu crítico y polémico en el que todo se discutía y en el que las fórmulas consagradas y envaradas se ponían en cuestión. En este marco, creo que mi obra aportó su grano de arena a las cuestiones estéticas que más se debatían: la naturaleza del arte, así como las relaciones entre arte y política, entre vanguardia y tradición, entre arte y capitalismo o entre arte y socialismo.

Este libro mío primerizo, cuyo contenido se recoge casi en su totalidad en el presente volumen, se reeditó en La Habana siete años después, en 1973, y desde entonces no volvió a publicarse. Ya no estábamos en el decenio de los sesenta, sino en el de los setenta, y creo que a ello contribuyeron algunos cambios que se dejaron sentir en esa última década y que consistieron en cierto sacrificio de la dimensión utópica de la Revolución en aras del pragmatismo impuesto por la dura realidad. En consonancia con ello, pese a la originalidad y creatividad que en los primeros años de la Revolución ha-

bían provocado un verdadero desencuentro con el marxismo fosilizado y dogmático, éste, que no era otro que el que en la Unión Soviética ostentaba el marbete de "marxismo-leninismo", se hizo presente en Cuba, en tanto que se acallaban las voces abiertas y plurales como las que pretendían hacerse oír desde la revista *Pensamiento Crítico.* No es de extrañar por ello que *Las ideas estéticas de Marx,* al reeditarse en 1973, incluyera —como solía hacerse en las publicaciones soviéticas— una advertencia al lector acerca de "algunas páginas de la obra" y que, finalmente, no se editara más.

Los cambios apuntados, al privilegiar, sobre todo, el marxismo soviético, redujeron considerablemente el amplio abanico teórico marxista, o cercano al marxismo, especialmente en el campo de la filosofía, que tan audazmente se había desplegado en los primeros años de la Revolución.

Ciertamente, este marxismo dogmático no se extendió en Cuba al campo de la teoría y la práctica artísticas. Hay que reconocer —como lo hemos reconocido desde la introducción a la antología de *Estética y marxismo,* que se reproduce en el presente volumen— que la política cultural y artística de la Revolución cubana nunca hizo suyo el llamado "realismo socialista" y que, a diferencia de los países que se consideraban a sí mismos —aunque nunca lo fueron— socialistas, jamás impuso una orientación teórica y práctica que excluyera a otras. Pero no puede decirse lo mismo en otros campos como los ya señalados de la filosofía y la teoría política. Así lo prueba, en mi caso particular, que el lector cubano no tuviera acceso a mi *Filosofía de la praxis* y a mis análisis críticos del "socialismo real".

Pero en el terreno de la estética, que ahora nos interesa, justo es reconocer que nunca se interrumpió mi contacto con los lectores cubanos a través de las páginas, que siempre encontré abiertas, de la revista *Casa de las Américas.* Este contacto culmina hoy en la presente selección de textos, pero de él forma parte también la reedición cubana de mi antología *Estética y marxismo* con un prólogo excelente, por su

fuerza explicativa y enfoque histórico-crítico, de Gerardo Mosquera. Tales son a grandes rasgos las vicisitudes de un amor que, como todos, conoce desavenencias con la Revolución cubana, y de mis relaciones con ella en el campo de la estética, que hay que situarlas, no obstante su carga favorable, en el difícil y complejo caminar de la revolución.

Así pues, el volumen que tiene en sus manos el lector permite seguir la trayectoria recorrida por mi pensamiento estético desde que puse pie, por primera vez, en terrenos atisbados ya por el joven Marx. Recoge, asimismo, con la introducción general a mi antología *Estética y marxismo,* mi visión de la estética marxista de finales del decenio de los setenta, con la que pretendía dar cuenta de su amplitud y riqueza y, de este modo, salir al paso a la tendencia a identificarla con una sola, rígida y dogmática. Ya en esa introducción valoraba altamente la experiencia revolucionaria cubana en este terreno, al negar todo monopolio estatal o de partido, al renunciar al intento de crear un arte revolucionario por decreto, al pugnar de este modo por la libertad de creación artística y literaria. Estos principios siguen siendo válidos y de ahí que sea satisfactorio verlos afirmados en los textos correspondientes del presente volumen.

La selección que se ofrece aquí al lector cubano lo ilustra no sólo acerca de la trayectoria de mis ideas estéticas, sino también sobre las respuestas que he dado, con mayor o menor acierto, o sin acierto, a cuestiones concretas que siguen vivas en la actualidad, tales como las de la naturaleza (o definición) del arte, las relacionadas entre arte y trabajo, arte y realidad o entre arte e ideología, así como acerca del destino del arte bajo el capitalismo o bajo el socialismo. A ellas hay que agregar las de la crítica habitual del arte, así como la del arte en cuanto que en él se cifra exclusivamente la experiencia estética.

Al volver nuestra mirada sobre una obra estética que cubre casi tres decenios, reconocemos que hay en ella aspectos válidos, pero también caducos, que no escaparán a la aten-

ción del lector. Y reconocemos asimismo que hay cuestiones que siguen abiertas o que, bajo las exigencias de nuevas realidades, reclaman no sólo otras soluciones, sino incluso nuevos planteamientos.

Las cuestiones acerca de opciones, dilemas o polaridades como las de realismo o abstracción, compromiso político y libertad de creación, revolución en el arte y arte de la revolución, que tanta tinta hicieron correr hace varias décadas y cuya presión no deja de sentirse en algunos textos de esta selección, han dejado de ser vivas, actuales, ya que han sido rebasadas por la propia realidad. Asimismo, los intentos de constituir una estética marxista como un cuerpo sistemático de ideas deducidas de ciertos principios ontológicos y gnoseológicos del materialismo dialéctico se nos presentan hoy como intentos vanos, ya que se hallan contaminados por el mismo virus especulativo, aunque de otro signo, que las estéticas idealistas del pasado.

Seguimos considerando necesario y vital el marxismo que se nutre del movimiento de lo real, que entraña una crítica rigurosa de lo existente y de sí mismo, así como de lo que se hace en su nombre; el marxismo que proporciona una teoría del hombre, de la historia y la sociedad, que permita fundar racionalmente la necesidad y la posibilidad de hacer un mundo más humano, sin explotadores ni oprimidos. Este marxismo puede contribuir a esclarecer la práctica estética y artística, en la que se pone de manifiesto la potencialidad humana creadora, limitada o asfixiada en las sociedades basadas en la explotación y la opresión.

Por esta contribución al conocimiento de esa forma de praxis creadora, podemos hablar de una estética de inspiración marxista, que conjugue sus esfuerzos con los de aquellas teorías que resistan la prueba de la realidad, para construir una estética de vocación científica atenta siempre a la diversidad y amplitud del fenómeno estético y a su historia real. Frente a las estéticas idealistas e irracionalistas, que sitúan lo estético fuera de la historia y de su enfoque objeti-

vo, racional, a la vez que centran su atención en la vertiente individual de la creación y la recepción estéticas, el marxismo nos ayuda a desentrañar las determinaciones históricas y sociales de la experiencia estética y del arte en particular. Con ello, podemos comprender en la sociedad contemporánea los obstáculos que, al despliegue de la creatividad, levanta la mercantilización de los productos artísticos (cuestión de la hostilidad del capitalismo al arte, de la que nos ocupamos en la segunda parte de *Las ideas estéticas de Marx),* pero también los que opone a dicha creatividad la sujeción del arte al Estado y al partido en el "socialismo real" que prevaleció durante 40 años en las sociedades europeas del Este que se atuvieron en ese punto, como en otros, al modelo soviético.

Ahora bien, en momentos en que ante el hundimiento del "socialismo real" se proclama la victoria del capitalismo liberal con su apoteosis del "libre" mercado, se hace necesario reafirmar lo que significa la mercantilización para el arte y reivindicar la alternativa socialista que ha de permitirle, al liberarlo tanto de su sujeción económica como de toda sujeción política, burocrática, desplegar su potencialidad creadora.

A lo largo de los trabajos seleccionados, se abre paso también una concepción histórica y universal del arte que se contrapone no sólo a una supuesta estética marxista, que sólo tiene ojos para una forma histórica, particular, de la praxis artística —el realismo—, sino también a la concepción eurocentrista, occidental, que desde el Renacimiento domina en las reflexiones estéticas, y de la que no se libró —como demuestran algunos pasajes suyos archiconocidos— el propio Marx. Pero hay que reconocer, por nuestra parte, que esa concepción permite asignar su verdadero lugar y valor a las aportaciones estéticas de los pueblos del Tercer Mundo, nos exige prestar una atención mayor de la que hasta ahora le hemos prestado en el presente volumen. De modo análogo, hay que ampliar y enriquecer el concepto de lo estético, heredado del Renacimiento, que privilegia o vuelve exclusiva la

experiencia artística, para ir más allá del arte y buscar lo estético en la artesanía, la técnica, la industria y la vida cotidiana.

Hago estas observaciones para dejar constancia de que, no obstante nuestra oposición a las estéticas idealistas de signo clasicista o eurocentrista, así como a las que, apropiándose del marxismo, se presentan como estéticas del realismo o teorías del arte como "reflejo", es largo y complejo el camino que, en el campo de lo estético, nos queda por recorrer y este camino es el que pretendemos andar desde nuestra *Invitación a la estética* (en prensa), partiendo de la experiencia estética y artística del hombre como ser histórico, social y práctico y, a la vez, en su universalidad y concreción histórico-social. Y para ello, como en los textos seleccionados en el presente volumen, hemos procurado valernos del instrumental teórico y metodológico marxista —y no sólo marxista— que ayuda a disipar la niebla ideológica con que se oculta la universalidad e historicidad de la experiencia estética.

Por último, antes de poner punto final al presente prólogo, me considero obligado a hacer una serie de reconocimientos. El primero es, lo reitero una vez más, a la Revolución cubana que, por la creatividad desplegada en su política cultural y artística, me estimuló a desarrollar la visión de la praxis artística que prevalece en *Las ideas estéticas de Marx.* Debo reconocer asimismo la acogida, siempre calurosa, que me ha dispensado a lo largo de tres decenios la Casa de las Américas, al invitarme a colaborar en sus fecundas actividades y, especialmente, en su revista, excelente por tantos motivos. Esta acogida culmina hoy con la publicación por su editorial del presente volumen. Mi agradecimiento a la Casa lo personifico en Roberto Fernández Retamar, quien de modo tan constante como generoso, tan abierto como exigente, se ha esforzado por mantener mi vinculación con la Casa. Y con respecto a la selección de textos míos que tiene en sus manos el lector cubano, mi agradecimiento se dirige también de modo muy especial a Desiderio Navarro, que tan lúcida co-

mo pacientemente la ha llevado a cabo, restando tiempo con ello a su propia obra como investigador original, traductor sorprendente y generoso difusor de textos indispensables para construir una estética objetiva, abierta y crítica, de inspiración marxista.

1991

---

[*] Durante 30 años, como lo proclama en este texto Adolfo Sánchez Vázquez, sus colaboraciones, ininterrumpidamente, han alimentado a la revista *Casa de las Américas*, desde donde él ha prodigado un magisterio lúcido, valiente y fraterno en el que muchos hemos aprendido. Es pues con orgullo y agradecimiento que nuestra institución se propone publicar *Obra estética*, muy valiosa selección de trabajos suyos, no pocos de los cuales ya vieron la luz en las páginas de esta revista donde han tenido y tendrán siempre casa natural seres humanos como él. Y como nuestra momentánea escasez de papel, entre otras escaseces materiales, nos ha impedido que el libro aparezca con la premura que quisiéramos (y acaso nos sea necesario, al cabo, acudir a una coedición), decidimos adelantar aquí el prólogo de aquel libro fundamental, ejemplo de una faena que a lo largo de tres décadas de arduas pruebas se ha mantenido auténticamente renovadora y, por ello, auténticamente revolucionaria. [N. de la R. de la revista *Casa de las Américas*, núm. 190, La Habana, Cuba, 1991.]

SEGUNDA PARTE
CUESTIONES ARTÍSTICAS

LA PINTURA COMO LENGUAJE

¿Puede hablarse de la pintura como lenguaje, es decir, como un medio de expresión y comunicación de significados?

En la pintura encontramos diversos elementos: líneas, colores, sombras, etcétera. En cierto tipo de pintura estos elementos se articulan para constituir unidades o totalidades (figuras) que se hallan en una relación mimética o representativa con los objetos reales. A través de la figura podemos reconocer la presencia de lo real. Pero la realidad que la pintura nos ofrece es una realidad figurada, o más exactamente, creada; es la manifestación del modo como el hombre se apropia de un fragmento de lo real. La figura pintada es el objeto real apropiado por el hombre; testimonia, por tanto, cierto estado de las relaciones del hombre con lo real. En este sentido, la figura apunta a los dos términos de esta relación y opera como un signo que cumple una doble función: *a)* por un lado remite al objeto real, reproduciéndolo, representándolo; *b)* por otro, remite en relación con él y manifiesta, en el modo de reproducirlo o representarlo, una actitud humana hacia la realidad misma.

Este doble poder significativo de la figura podemos encontrarlo en toda la pintura que se caracteriza por su relación representativa con lo real. En un cuadro de Giotto, por ejemplo, encontramos una realidad figurada, compuesta de figuras que representan hombres, cosas o fragmentos de la naturaleza. Las figuras son signos icónicos o representativos de estos elementos reales y, en este sentido, apuntan a ellos. Pe-

ro las cosas, los hombres y la naturaleza representados por el pintor expresan, a su vez, cierta relación del hombre con lo real; podemos decir que se trata de una relación o visión religiosa. Las cosas, los hombres y la naturaleza son representados precisamente del modo adecuado para acentuar esa visión. A Giotto se le considera el fundador del realismo occidental. Pero con ello no se quiere afirmar de modo alguno que sus figuras se hallen en una relación puramente representativa con lo real; en su realismo —como en toda la pintura figurativa— la figura cumple siempre la doble función significativa que antes hemos señalado. Pero una función se halla íntimamente vinculada a la otra: el modo como la figura reproduce lo real se halla determinado por la relación humana con lo real que esa figuración manifiesta. A su vez, la manifestación de esa actitud del hombre hacia lo real sólo puede cumplirse mediante cierto modo de representar lo real.

Volvamos al ejemplo de Giotto. Este pintor, que se encuentra casi a horcajadas en las postrimerías de la Edad Media y en el alba del Renacimiento, representa a los hombres y a los objetos con cierta desproporción. Pinta, por ejemplo, a los hombres desproporcionadamente grandes con respecto a las ovejas. Con ello quiere subrayar el valor del elemento humano frente a la pura naturaleza. La figuración responde aquí a cierta actitud hacia lo real que anuncia ya al humanismo renacentista. Y cuando pinta el rostro de Cristo, lo que representa en verdad es el rostro de un hombre común cuyo sufrimiento inspira compasión. El modo como el pintor representa un rostro humano responde aquí a una visión de lo divino demasiado humana. La figura es no sólo signo de un rostro real, sino también de una visión religiosa —prehumanista— del mundo y de los hombres. La línea, el color, contribuyen a que la figura adquiera este poder significativo. La pintura de Giotto se convierte así en un medio para expresar y comunicar una nueva relación del hombre con las cosas, que queda expresada en el modo de figurar o representar al Cristo y que difiere ya notablemente del Cristo medieval.

Con Giotto, con su pintura, con su modo de figuración, se anuncia ya la humanización de todo, incluido lo divino, que habrá de proclamar abiertamente el Renacimiento.

Pero ¿cómo logra el pintor expresar y comunicar esta visión humanista o humanizante de las cosas? Poniendo un pie en lo real, pues el rostro de Cristo que Giotto nos presenta es algo que puede ser puesto en relación con una forma real, es decir, con un rostro humano. Pero, en el cuadro, esta figura real, objetiva, aparece transformada o transfigurada de modo que la realidad figurada adquiera un nuevo significado. ¿Qué es lo que ha ocurrido? El pintor ha partido del mundo real —de un rostro humano, del rostro de un hombre común— y ha creado un rostro —el de Cristo— a partir de él. Es decir, no ha tomado la forma real, como una forma acabada, con una significación objetiva inmutable. El objeto real se le ofrece ciertamente con una significación objetiva —es, en verdad, un rostro humano y no otra cosa—; pero, a la vez, se le ofrece como un objeto real que, al ser transfigurado, puede albergar nuevas e insospechadas significaciones. El objeto real tiene, pues, una significación objetiva, ya dada, pero a la vez, al ser reproducido o representado, está abierto a nuevas posibilidades significativas. Mediante la ordenación adecuada de los signos plásticos —líneas, colores, textura, etcétera— el pintor convierte esa posibilidad en realidad.

En este sentido, las figuras reales se presentan al pintor como algo dado que puede ser transformado, de manera análoga a como se le ofrecen las palabras dadas al poeta: con un significado objetivo ya dado, independientemente de que en la palabra este último sea convencional y la figura real no. De modo análogo también, como en el caso de las palabras en la poesía, en el lenguaje pictórico figurativo no hay unidades significativas privilegiadas, aunque hay ciertamente unidades más adecuadas —formas reales— para recibir, mediante el acto creador correspondiente, una nueva significación. Giotto ha escogido como forma real el rostro de un hombre común para expresar y comunicar una humaniza-

ción de lo divino; Velázquez toma un rostro y un cuerpo deformes (el del enano favorito del rey, *El Primo)* y lo representa —lo transfigura— sobre un fondo montañoso de nubes para expresar y comunicar el doloroso aislamiento espiritual de los bufones de la corte. Pero Velázquez llega aún más lejos en esa transfiguración; ese rostro del enano, tristemente contenido, expresa a su vez la superioridad espiritual de este hombre deforme y sencillo sobre el mundo aparentemente tan alto y tan bello que lo rodea. Pero no sólo la figura humana ofrece estas posibilidades de ser transfigurada. Cualquier objeto real puede cumplir esa función: una silla vacía o los zapatos abandonados de un campesino pueden servir —como le sirven a Van Gogh— para expresar y comunicar una relación del hombre con el mundo que trasciende la significación objetiva de la forma real.

En todos estos casos, el pintor echa mano de las figuras reales de la misma manera que el poeta se vale de las palabras dotadas —como ellas— de una significación propia. Y de modo análogo a como el poeta parte de la significación dada, sin poder renunciar a ella, a la vez que la trasciende creando una nueva significación, el pintor parte de la figura real no para quedarse en ella, sino para transformarla y dotarla —como figura real transfigurada— de una significación que de por sí —es decir, sin el acto creador— no podía tener.

Como acontece en la poesía, esta nueva significación no procede de la relación —arbitraria en el lenguaje verbal o necesaria en el lenguaje figurativo— con un objeto real. La nueva significación es inherente no al objeto real, sino al objeto figurado que trasciende —sin suprimirla— la significación objetiva originaria. La figura se nos presenta como una totalidad en la que se vinculan de un modo formal los signos pictóricos últimos: líneas y colores. Estos signos, a la manera de los signos distintivos —letras, fonemas— del lenguaje verbal carecen de significado, o, al menos, de un significado estable, relativamente fijo como el de las palabras, pero se articulan y organizan en la totalidad figurativa para constituir la

nueva significación. Es justamente el modo peculiar de articularse u organizarse en la totalidad figurativa estos signos —líneas, colores— lo que permite al pintor figurativo trascender la significación del objeto real y cargar el objeto figurado con una significación que, sin dejar de ser tributaria de la significación de la cosa real percibida, es original o creada.

El lenguaje figurativo descansa, como vemos, sobre estas unidades significativas que son las figuras y entraña, a su vez, cierta articulación de signos en sí mismos no significativos, pero capaces de significar como elementos de este complejo unitario que es la figura. El lenguaje figurativo tiene por base asimismo ciertas significaciones objetivas, vinculadas al objeto real, que son conservadas y trascendidas en el objeto figurado. Como el lenguaje poético, la pintura figurativa parte de algo dado para instaurar un nuevo orden de significaciones adscrito a figuras que se hallan en una relación de correspondencia con los objetos reales. Pero la pintura es lenguaje, vehículo de expresión y comunicación, no porque comunica las significaciones objetivas de los objetos representados, sino porque mediante cierta estructuración de los signos —líneas, colores, etcétera— puede transmitir significaciones que derivan no sólo de la referencia a lo real, sino también de un modo peculiar de presentar esta referencia. La figura del cuadro es, por ello, no mera duplicación o reproducción del objeto real, sino una representación de éste mediante ciertos procedimientos de formación o construcción.

Es evidente que este lenguaje pictórico sólo resulta posible porque el pintor dispone de un mundo de significaciones dadas —las inherentes a objetos reales— de las cuales parte al representarlos. Pero es evidente también que sólo hay propiamente lenguaje figurativo —o sea, un lenguaje creado— cuando se superan o trascienden las significaciones objetivas de las formas reales.

El lenguaje figurativo presenta, como hemos visto, cierta analogía con el lenguaje poético, en virtud de que tanto la

palabra como la figura pueden ser consideradas como unidades significativas básicas. Podríamos extender también esta analogía al hecho de que unas y otras unidades son, en verdad, complejos significativos formados por la articulación de otros signos que no significan nada pero que contribuyen a la significación de ese complejo unitario: los fonemas, en un caso, y las líneas y los colores en otro. Dos aspectos vienen a reafirmar la analogía entre la poesía y la pintura figurativa como lenguajes: una y otra instauran nuevas significaciones a partir de las unidades significativas dadas, sin destruirlas; es decir, partiendo de ellas y conservándolas, sin quedarse por otro lado en ellas.

Hasta aquí las analogías. Un lenguaje es no sólo un conglomerado de signos —significativos o no— sino también cierto modo de operar con ellos, de articularlos u organizarlos. En el lenguaje verbal todo esto se halla establecido con cierta fijeza: las palabras con sus significados y las reglas de articulación o combinación. El lenguaje poético no existe al margen del lenguaje ordinario y sólo existe sobre la base de éste; de él toma las unidades significativas o palabras y las reglas combinatorias. Lo poético reside justamente en cierto uso nuevo y creador de ese lenguaje. Por ello, la poesía es lenguaje ordinario usado o puesto en un estado peculiar que llamamos estético.

Si el lenguaje poético es cierto uso de un sistema de signos convencional o institucionalizado, y lo que se usa como tal sistema es el lenguaje ordinario, es legítimo que consideremos éste como base, condición o material del lenguaje poético.

Ahora bien, la analogía entre lenguaje poético y lenguaje figurativo no puede llevarse a este terreno, ya que el último no tiene por base un lenguaje ya existente. Ciertamente, hemos hablado de las formas reales, dotadas de una significación objetiva, que sirven de punto de partida —al ser representadas— en la creación de nuevas significaciones. Pero no podríamos hablar de un lenguaje de las formas reales, a me-

nos que con esta expresión quisiéramos designar nuestro modo de ver o percibir los objetos reales. Ahora bien, a nuestro juicio, emplear el término "lenguaje" en ese sentido es llevarlo demasiado lejos, sobre todo si se hace a partir del concepto de lenguaje verbal.

Cierto es que el pintor figurativo parte de los objetos reales como son dados en la percepción ordinaria y los toma con su significado habitual, originario. En su punto de partida responde, pues, a las exigencias naturales de la percepción. Pintar figurativamente es, en verdad, apartarse, transformar la percepción ordinaria. El objeto figurado ya no es la reproducción exacta del objeto percibido; las líneas y los colores ya no se articulan en la figura como en el objeto real. Y, sin embargo, el objeto real no desaparece por completo; podemos reconocerlo tras las transformaciones a que ha sido sometida nuestra percepción de él. Desde el momento en que la figuración no se limita a transcribir el orden de relaciones de la percepción ordinaria se hace necesario establecer nuevos órdenes de relaciones: entre los signos —líneas y colores— que contribuyen a crear la unidad significativa que es la figura y, a su vez, entre estas unidades significativas.

Las figuras alargadas de El Greco o la utilización del amarillo por Van Gogh pertenecen al primer orden de relaciones (articulación de los signos distintivos para constituir un complejo significativo: un cuerpo humano o un campo); la perspectiva unitaria renacentista, la desproporción o asimetría entre las figuras en la pintura barroca, pertenecen al segundo orden de relaciones. Uno y otro orden se presuponen mutuamente y, en definitiva, no son sino modos de articular u organizar los signos, o modos de construcción, merced a los cuales el pintor figurativo puede trascender las significaciones habituales del mundo percibido.

Como en el caso del poeta que usa creadoramente las palabras y las reglas combinatorias del lenguaje ordinario, el pintor figurativo usa creadoramente lo que la percepción ordinaria le ofrece: los objetos reales y las relaciones reales en-

tre ellos; la organización de las líneas y colores en ellos, y sus relaciones en el espacio real. Pero este uso creador no es absoluto o incondicionado. Sus modos de usar la percepción ordinaria se hallan condicionados no sólo por las aspiraciones, necesidades, exigencias del mundo humano concreto del que él forma parte, sino también por un modo de crear o producir que responde tanto a esas necesidades sociales como a las exigencias del propio desarrollo artístico.

Los objetos reales con sus significaciones objetivas se hallan disponibles incluso de una época a otra, de una sociedad a otra; pero las nuevas significaciones que se pretende imprimirles exigen nuevos órdenes de relaciones entre los signos. Ahora bien, si estas relaciones fueran absolutamente arbitrarias, o si se tratara de creaciones absolutas, es decir, si no dispusiéramos de una clave o código para comprenderlas, la pintura figurativa así creada no podría funcionar como lenguaje.

Puesto que el objeto figurado no se identifica con el objeto real, no basta establecer una relación de correspondencia entre uno y otro para comprender el nuevo significado que alberga. Es preciso poner la obra de arte dentro del sistema de producción o creación que entraña un nuevo orden de relaciones entre los signos.

Desde el momento en que no basta quedarse al nivel de la percepción ordinaria para poder captar los nuevos significados de la figuración o también desde el momento en que el nuevo significado no se da al nivel de esa percepción sino de un uso creador de ella, necesitamos conocer el sistema de producción, o de articulación de los signos, para poder comprender lo que se expresa y comunica en el lenguaje figurativo. Es decir, necesitamos captar los signos como formando parte de un sistema. Y este darse los signos con esta articulación u organización sistemática es justamente lo que constituye el *estilo.* En cuanto que el estilo establece convencionalmente el tratamiento de los signos, las figuras, y el modo de articularlas o componerlas en una especie de sintaxis figura-

tiva, el estilo viene a ser *la lengua* (en el sentido de Saussure) de este lenguaje. El estilo funciona como una lengua en cuanto que constituye cierto sistema u orden combinatorio de los signos. En este sentido puede hablarse de estilos "clásico", "gótico", "renacentista", "barroco", "rococó", "romántico", "impresionista", etcétera.

Todos ellos son modos históricos de darse el lenguaje figurativo, pues en todos encontramos como unidades fundamentales esos complejos significativos que son las figuras. Pero en todos esos estilos encontramos también diversos modos de relacionar o componer tanto los signos figurativos como los signos más elementales —líneas o colores— que permiten constituir un todo coherente.

Baste comparar el tratamiento de la figura en dos representantes de estilos distintos como Leonardo y Rubens (renacentista y barroco respectivamente) para que comprendamos hasta qué punto se trata en ambos casos de dos lenguas distintas dentro del mismo lenguaje figurativo. Ciertamente, uno y otro operan figurativamente, partiendo de cierta referencia a lo real, y transforman lo dado para crear nuevas significaciones. Pero la función que cumplen la línea y el color en uno y otro, el modo de articularse es distinto, y lo mismo cabe decir del modo como llevan a cabo la sintaxis figurativa, es decir, el modo de situar las figuras y de relacionarlas en el espacio. La figura femenina, en Leonardo, responde a las convenciones de una lengua distinta de la de Rubens. Y si cabe decir esto de dos pintores que *figuran* conforme a dos lenguas o estilos separados por una distancia de dos siglos, qué decir por ejemplo de la *Gioconda* de Leonardo comparada con un retrato de mujer de un pintor de nuestros días como Dubuffet, o del desnudo femenino de Goya *(La maja desnuda)* con un desnudo de Dubuffet. Fácil es advertir que el figurativismo renacentista de Leonardo y ese neofigurativismo de nuestros días se apoyan, en un caso y en otro, en signos figurativos, pero el modo como las líneas y colores se han integrado para constituir esos signos, el modo como las

figuras han sido puestas en el espacio y, finalmente, el modo como se han articulado en él responden a convenciones o fórmulas distintas y, por tanto, a lenguas o estilos diversos que, por otra parte, responden a diversos mundos humanos.

La lengua o estilo es un modo histórico de existir el lenguaje figurativo. Sólo existe, ciertamente, como un sistema que surge y desaparece en el tiempo; surge frente a modos de creación ya caducos abriendo nuevas posibilidades de creación o de realización. Cada obra de arte es la realización de posibilidades inscritas en el estilo, lo cual quiere decir que la creación figurativa, como obra de arte, sólo se da a partir de un estilo y mediante los procedimientos de transformación, construcción y relación de las figuras propias de él. Ciertamente, de la misma manera que no puede considerarse la creación figurativa con un carácter absoluto al margen del marco estilístico en que se sitúa, tampoco puede darse un valor absoluto a este marco. El estilo no es la gramática o la sintaxis del lenguaje ordinario, es decir, un sistema de convenciones y fórmulas de figuración que los artistas hayan de utilizar de un modo general y mecánico. De ser así, como acontece en el academicismo, no habría propiamente arte. El arte no se reduce a la lengua ni a una aplicación de ella; es su uso creador y, en alto grado, un uso imprevisible de lo ya conocido o convenido.

La aparición de un estilo nuevo implica un desplazamiento de las perspectivas de la creación, justamente porque estas perspectivas tienden a agotarse o cerrarse en un estilo anterior. Pero sólo el uso creador de un estilo cuya existencia histórica responde a una necesidad vital permite transformar las posibilidades creadoras que abre en realidad.

Gracias a esta aparición y desaparición del estilo como lengua figurativa, la pintura figurativa en cuanto lenguaje artístico es propiamente un medio de expresión y comunicación, es decir, un lenguaje aceptado y, a la vez, constantemente original y renovado.

La existencia del estilo como lengua, por consiguiente, no sólo explica las variaciones de la creación figurativa de una época a otra, o de un individuo a otro, sino también la comprensión de los diferentes tipos de lenguaje figurativo. Se tiende a creer que lo que garantiza la comprensión del arte figurativo y, por tanto, su existencia como lenguaje —como medio de expresión y comunicación— es precisamente el carácter de sus signos (las figuras) referidos a objetos exteriores y dotados de significación. Pero con ello se olvida que estos signos sólo se vuelven estéticos en virtud de la transformación a que somete el pintor su referencia a lo real y en virtud también del modo como son puestos en relación. En pocas palabras, como el signo estético (figurativo) sólo existe en un sistema o lengua, este signo solamente puede ser significativo y, por tanto, ser comprendido *por* y *a través de* la lengua correspondiente.

Si nos empeñamos en ver el signo al margen de esa lengua, o pretendemos captar su significado, o el de la obra entera como totalidad significativa compleja a partir de una lengua que no es la que ha presidido su proceso de creación, el signo o la obra carecerá de significado. Y de ahí a negarse incluso su condición artística no hay más que un paso. Es lo que le sucedía a Winckelman al calificar de bárbaro o monstruoso el arte barroco; no podía comprenderlo ni aceptarlo, sencillamente porque estaba considerándolo con la lengua o estilo del arte clásico. Su rechazo provenía de su incomprensión del modo de construir las figuras y de componer éstas en el espacio, característico del barroco. El lenguaje figurativo de esta pintura no era para él propiamente tal porque, en verdad, sólo aceptaba como lenguaje artístico el que usaba la lengua clásica.

Cuando Rubens pinta las figuras con movimiento frenético al que no escapan los objetos inanimados, está tratando las formas reales, así como las líneas y colores que las integran, rompiendo no sólo con la organización habitual de la percepción —lo cual es común a todo arte figurativo—, sino

también con el modo de organizar la visión —es decir, con el modo de figurar— propio del arte clásico renacentista. Winckelman rechaza como no propiamente estético el uso de este estilo o lengua pictórica; pero con ello se cierra inevitablemente el camino de su comprensión, y ello pese a que el barroco, como todo arte figurativo, parte de cierta referencia a lo real, es decir, de un mundo de significaciones dadas. Vemos, pues, que no basta reconocer la existencia de signos figurativos para entender un arte figurativo —como el barroco —, y lo mismo cabría decir del neofigurativismo de nuestros días, si no se apela a la lengua o estilo correspondiente.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando desaparece el signo figurativo, es decir, la referencia a lo real y se hace —como en nuestra época— un arte sin objetos, no figurativo? Si la figura desaparece y, por otra parte, la figura —como hemos tenido ocasión de ver— es la unidad significativa gracias a la cual podía hablarse de una lengua como sistema de signos significativos y de la obra de arte como un complejo de significados, ¿esta desaparición no arrastra también la desaparición del arte (no figurativo) como lenguaje?

No son pocos los que así piensan. Destruida la figura o rota en el cuadro la referencia a lo real, desaparecería el terreno común a partir del cual podría darse la comprensión. El no de la no-figuración no sólo constituiría una ruptura de los nexos del creador con el contemplador, ya que el primero —falto del soporte de lo real— no podría crear propiamente nuevas significaciones y, sobre todo, éstas —de existir— no podrían ser transmitidas. Teniendo presente, en este sentido, la analogía entre palabra y figura y, en consecuencia, entre lenguaje poético y lenguaje figurativo, toda posibilidad de significación y comunicación se hace depender de la existencia de unidades significativas primarias (como en el caso de la poesía) y, además, de unidades cuya significación es inseparable de su semejanza con lo real (como sucede en la pintura figurativa).

Se carga, en cierto modo, el acento sobre el signo aislado, olvidando que —como hemos señalado— incluso cuando se parte de signos dados (palabras o figuras que designan objetos reales), estos signos referenciales sólo significan estéticamente cuando se integran en una totalidad. Por otra parte, esta integración se efectúa conforme a cierto orden combinatorio (estilo o lengua) que, al ser usado creadoramente, provoca una transformación del significado originario del signo.

La desaparición de la figura representa, ciertamente, la desaparición de un complejo sígnico que es a la vez unidad significativa. Pero esto no quiere decir que desaparezca con ella todo signo pictórico. El pintor cuenta todavía con los mismos signos —líneas, colores— que forman parte de la figura como signo complejo. Ciertamente, aquí conviene subrayar una vez más cierta analogía entre la palabra y la figura como complejos significativos. Si aquélla se compone de signos más elementales (fonemas o sílabas) que de por sí no significan, esta última se compone de signos primarios (líneas o colores) que carecen de una significación estable.

Es cierto que los colores y las líneas se presentan como signos de ciertos estados afectivos y que, en este sentido, se ofrecen con una significación expresiva. Esta significación tiene tanto una fuente natural como cultural y social. Pero por muy lejos que se lleve esta semántica de líneas y colores, nadie puede pretender que tenga un significado literal y estable como el de las palabras en el diccionario. No han faltado intentos en esta dirección, y uno de los más categóricos y más arbitrarios —que supera incluso a la semántica de Kandinsky— es el del pintor contemporáneo Auguste Herbin al asignar a los colores determinadas significaciones y tratar de fundar cierto paralelismo entre el color, por un lado, y la letra, la sílaba o la palabra por otro.

Este empeño responde, en el fondo, a la misma concepción de los que se niegan a aceptar que el arte no figurativo sea un lenguaje por la sencilla razón de que en él ha desapa-

recido la figura como unidad significativa. La unidad se busca entonces en la línea o el color. Pero lo que define un lenguaje es su capacidad de ser un medio de expresión y comunicación (es decir, de transmitir significaciones), independientemente de que la obra de arte, como totalidad significativa, se alcance con signos que tienen una significación fija y estable o no.

Pero, en rigor, como hemos visto anteriormente, no hay signos aislados o literales a un nivel propiamente estético. Todo signo presupone un orden de relaciones o un sistema, incluso en el lenguaje figurativo. La figura que se limita a reproducir un objeto real puede tener un significado literal, puramente referencial. Pero esta figura sólo se convierte en signo estético cuando se integra en una totalidad conforme a un orden de relaciones.

Desaparecida la figura, quedan los signos elementales —líneas o colores—. Pero estos signos elementales no cumplen una función estética considerados aisladamente, como no la tiene el círculo o la recta que encontramos en un tratado de geometría. Es preciso que se integren en una totalidad; pero, ciertamente, este signo no podría cumplir una función significativa contribuyendo a crear nuevas significaciones, si él mismo no estuviera abierto o dispuesto a esa integración. Lo decisivo aquí no es el significado originario que, con mayor o menor fijeza, pueda adscribirse en un contexto cultural determinado a estos signos, adscripción que —por otra parte— nunca puede tener la fijeza o estabilidad de las palabras en el diccionario. Lo decisivo es la disponibilidad o maleabilidad del signo en virtud de la cual un color —el amarillo por ejemplo— puede servir para expresar gozo o, como quería Van Gogh, las más terribles pasiones humanas.

Lo que un color o línea significan —o más exactamente contribuyen a significar— no podemos saberlo *a priori,* justamente porque estos signos aisladamente no tienen un significado propio, literal. Lo que significan en un cuadro —figurativo o abstracto— sólo podemos saberlo *a posteriori,* es de-

cir, cuando los encontramos constituyendo una unidad significativa (forma figurativa o abstracta) que por ser el producto de un acto de creación no podían ser previstos.

Cuando la figura desaparece, el artista deja de contar con un vocabulario básico (el de las formas reales) a partir del cual pueda crear y transmitir nuevas significaciones. Justamente por la transformación que sufren las formas reales surge una forma figurativa, propiamente estética, que no deja de estar en relación con las formas reales, pero cuya significación no se reduce a lo que reproduce de ellas. La clave del arte figurativo como lenguaje hay que buscarla, pues, en cierta organización formal. Para que haya lenguaje, el pintor tiene que elaborar formas figurativas. El hecho de que en el arte figurativo la elaboración de estas formas pase necesariamente por la representación de lo real, no invalida el hecho fundamental de que sólo hay lenguaje allí donde hay forma. Es en ella donde se realiza la unidad indisoluble del significante y del significado.

Si el arte no figurativo es lenguaje, pese a la desaparición de la figura, es porque en él los signos pictóricos —líneas, colores— se integran en formas que, si bien no representan, pueden significar; es decir, hacen presente y comunican cierta relación del hombre con el mundo, o cierto modo de asumirlo, vivirlo o experimentarlo.

Mediante un nuevo tratamiento de la línea y del color, los pintores no figurativos alcanzan nuevos modos de expresión. Piénsese en los efectos dinámicos de una obra como *El Sol* (1912) de Delanoy alcanzados mediante un juego complejo de colores en los que se quiebran las reglas clásicas de la armonía. O véase *La mancha roja* (1914) de Kandinsky, en la cual la combinación de colores y líneas se halla sujeta a un ritmo que produce una gozosa animación. Mediante un simple juego de líneas oscuras sobre un fondo claro, un pintor no figurativo como Hans Hartung *(Plancha VII,* 1955) puede plasmar un estado de trágica tensión.

Piénsese, en general, en las posibilidades de expresión alcanzadas en nuestros días al aliar la no figuración con un uso particular de la materia pictórica (Tapies).

Ante estos ejemplos y tantos otros que pudieran aportarse, cabe decir: sí, se ha perdido la figura, pero no se ha perdido la significación. Y no se ha perdido porque la obra no figurativa, incluso en aquellas que se presentan con el informalismo como una pretensión de destruir la forma, es siempre el resultado de un trabajo formativo, de creación de formas con las que el artista puede significar y comunicar.

Decimos que *puede* significar y comunicar, con lo cual queremos advertir que no basta ordenar los colores, líneas y superficies en cierta forma para que la obra sea significante. El artista puede no encontrar la forma adecuada, es decir, la articulación de los signos requerida, y entonces no se producirá la unidad del significante y del significado. La pintura no figurativa —como la figurativa— sólo puede significar mediante la creación de la forma en la que se realiza dicha unidad. Pero, por tratarse de una creación, sólo *a posteriori* puede determinarse si la forma creada es capaz o no de significar. La obra podrá ser significativa, es decir, signo de algo que no es ella misma (de una época, de una sociedad); pero no será significante, en el sentido de expresar y comunicar algo que es ella misma, que está en ella y que es inseparable de su forma.

Sólo podemos hablar del arte no figurativo como un lenguaje en cuanto que es creación de formas dotadas de significación. Ya hemos visto que, en principio, la abolición de la figura no entraña la abolición de la significación. Pero, a su vez, una vez abolida aquélla, no basta cualquier ordenación de los signos pictóricos para que la forma se halle dotada de significación. Puede acontecer —y éste es un reproche que suele hacerse a la pintura no figurativa— que sin dejar de ser forma no logre significar y se limite a producir cierto goce o delectación. En este caso, tenemos una superficie pintada, una combinación de líneas y colores en cierto orden, es de-

cir, como forma y, sin embargo, el cuadro no es significante, sino decorativo.

Hay que reconocer que el reproche es grave, porque ciertamente muchos cuadros no figurativos si bien logran pasar la barrera de la figura no logran alcanzar la significación y se quedan en el campo de la decoración. Para que la obra no figurativa signifique no basta la existencia de determinadas formas, dotadas incluso ya de una significación propia, sino que es preciso que dichas formas se articulen en la obra como elementos de un todo orgánico, de tal manera que esos elementos, pese a su heterogeneidad, sólo existen en y por ese todo. La diversidad del cuadro se halla subordinada, en definitiva, a una unidad que preside la distribución y organización de los elementos. En el decorado, los elementos diversos conservan su autonomía; son como elementos de un agregado en el seno del cual se yuxtaponen o multiplican; la diversidad no se halla presidida por una unidad propia.

Para que haya significación es preciso que los elementos formales se integren en un todo. La obra entera, entonces, habla —gracias a la unidad que preside su diversidad— por todos ellos y todos significan, no por sí mismos, sino en cuanto que se integran en un todo. Ahora bien, cuando los elementos conservan su autonomía y dejan de estar sometidos a una unidad propia, de tal manera que los elementos, lejos de integrarse en ellas, se destacan con su valor propio, la significación deja paso a la decoración.

En pocas palabras, es el modo de articular los signos pictóricos (como elementos de un todo orgánico o de un agregado) lo que determina que la no figuración sea significante o meramente decorativa.

Así, pues, cuando hablamos de la pintura no figurativa como de un lenguaje estamos refiriéndonos a un tipo de pintura cuyas formas —pese a no ser representativas— están dotadas de significación en el sentido de ser no sólo significativas (también lo decorativo como todo producto humano lo es),

sino también significantes (lo que no sucede con la decoración).

Este lenguaje no figurativo se justifica en cuanto que significa y comunica lo que no podría serlo por otros lenguajes, no ya por los de otras artes, sino incluso —en el plano de la pintura— por el lenguaje figurativo. Carecería de sentido tratar de significar y comunicar lo que puede ser significado y comunicado —o, al menos, más adecuadamente— con el lenguaje figurativo. Lo que Velázquez significa y comunica en *La rendición de Breda* no podría serlo en el lenguaje no figurativo. Los signos utilizados y el orden de relaciones manejado por el pintor son consustanciales con lo que se comunica y, en este sentido, no podría concebirse la misma comunicación con un lenguaje diferente (no figurativo). A su vez, lo que transmite y comunica un cuadro de Delanoy, Kandinsky o Hartung no podía serlo con la figuración. En el primer caso, la figura abre un horizonte a la significación; en el segundo, habría constituido un verdadero límite.

Aquí, como en general en el arte, un lenguaje no traduce ni sustituye a otro. Son irreductibles. Cada lenguaje tiene sus posibilidades y límites de creación. Y esto se olvida, a veces, en la pintura no figurativa. Si se trata de hacer presente una realidad, de mostrarla, aunque sea ciertamente desde determinada perspectiva humana, la no figuración sólo servirá para cerrarnos el camino a ella. Ahora bien, si el acento se pone sobre todo en la expresión de cierta actitud o relación ante la realidad y no en la presentación —o representación— de la realidad misma, la no figuración puede abrir posibilidades creadoras de otro género.

Piénsese por ejemplo en la realidad infernal que vive el minero, trabajando en condiciones insoportables y expuesto siempre a una trágica catástrofe. La pintura figurativa, en más de una ocasión, nos ha hecho presente el horror del trabajo y la vida del minero. La pintura sirve aquí para elevar nuestra conciencia de esta terrible condición de la existencia humana. Pero, un pintor no figurativo, ¿tendría aquí algo

que decir? Nada, a nuestro juicio, si pretendiera rivalizar en este terreno con el pintor figurativo, realista. Y, sin embargo, en nuestros días, un pintor abstracto, Lapoujade, con los medios y recursos propios de la pintura no figurativa, ha pintado un cuadro al que ha titulado *El infierno y la mina.*

Si el pintor hubiera pretendido representar en su singularidad el infierno de la vida del minero, habría hecho bien en recurrir a los signos figurativos. Pero de lo que se trata es de evocar en nosotros, con todo su horror, la vida del minero y con ello el horror y la miseria de un mundo inhumano. No hay signos figurativos que nos remitan directamente a la realidad, es decir, no hay realidad representada o figurada. Pero sí hay un puente tendido hacia ella y a partir del cual podemos poner pie en la significación inscrita en las formas abstractas, en cierta ordenación de las líneas y colores. Este puente es el título. El título en este cuadro abstracto no es, por tanto, un elemento superfluo ni una concesión a la pintura figurativa. Es un elemento necesario, aunque no suficiente, para que la significación del cuadro —que estriba no en su poder representativo, sino de evocación, no en su "hacer ver" un mundo, sino en "hacer vivir o sentir" un mundo —.

Si el pintor figurativo representa para significar, el pintor abstracto (Lapoujade, en este caso) significa sin necesidad de representar, y el título en cierto modo hace innecesaria la representación. Pero con esta diferencia fundamental: si en la pintura figurativa la significación surge de un modo peculiar de representar —y de ordenar los colores y líneas con este fin—, en la pintura no figurativa la significación no se anida en el título, sino en cierta ordenación de líneas y colores cuya significación contribuye a transparentar.

Lo decisivo aquí es que la pintura no figurativa sirve de medio de expresión y comunicación mediante la creación de formas que no reproducen las formas reales. La significación es inherente aquí a estas formas creadas, gracias a las cuales se organiza el campo perceptivo sin pasar por una referencia

directa, figurativa, a lo real. Pero, como en el caso de la pintura figurativa, nos hallamos con signos que se integran en formas y con relaciones entre ellas. Tanto las formas como las relaciones son creaciones del artista, pero ni más ni menos que las formas y relaciones de la pintura figurativa. Es decir, la no referencia a la realidad no es índice de una superioridad creadora con respecto a la pintura que se vale de signos figurativos; es, sencillamente, índice de otro modo de crear.

Algunos artistas han podido imaginar que esta ruptura con la figura permitía una creación absoluta, al abrir un campo de posibilidades creadoras ilimitadas. Al liberarse el pintor de significaciones dadas, de las referencias a lo real, la libertad de creación sería también absoluta.

Pero ya hemos visto por un lado que el título se encarga de que no desaparezca por completo dicha referencia; por otro, represente o no, lo decisivo es que el arte no figurativo expresa y significa, así como aspira a que su expresión y significación sean compartidas y, por tanto, que se trata de un lenguaje y que, como tal, ha de ser fiel a ciertas convenciones (o modos convencionales de articular los signos) que hagan posible la comprensión y la comunicación.

Es un lenguaje irreductible a otro, e incluso a otro lenguaje pictórico como el figurativo. Y, como otros lenguajes, tiene su lengua o modo peculiar de articular los signos y las formas, que varía históricamente. El constructivismo, el abstractismo geométrico, el expresionismo abstracto, el informalismo, etcétera, son en este sentido lenguas o estilos que fijan en cierto modo el tipo de relaciones entre los signos (líneas y colores) o entre las formas mismas.

Un estilo o lengua no es una creación individual; a veces requiere el esfuerzo creador sucesivo de muchos creadores o incluso de varias generaciones, aunque ciertamente el peso decisivo de la creación de esta lengua recaiga sobre unos pocos. Las obras de arte que se inscriben en este proceso de fundación de una nueva lengua artística no siempre son re-

conocidas y apreciadas, mientras no lo ha sido la lengua o el estilo que están contribuyendo a instaurar. Otra cosa sucede cuando la lengua o el estilo ya es reconocido y apreciado; la obra de arte es reconocida y comprendida en cuanto usa esa lengua. Pero, ciertamente, no basta su inscripción en un estilo dado, o la fidelidad a sus convenciones o reglas, para que la obra sea reconocida y apreciada como una verdadera obra de arte.

El arte es, ante todo, creación. Y el producto artístico concreto que *habla* determinada lengua ha de hablarlo creadoramente. La obra de arte es, en definitiva, un uso creador de cierta lengua artística, y la lengua es un modo histórico de articular los diferentes signos artísticos. Tanto las lenguas como el uso creador de ellas constituyen los lenguajes artísticos en cada etapa determinada.

Con el ejemplo de la pintura y, dentro de ésta, de la pintura figurativa y no figurativa, hemos podido percatarnos de las peculiaridades del arte como lenguaje. El lenguaje poético tiene por base un lenguaje ya hecho, con una lengua ya establecida (con su vocabulario básico y sus reglas de articulación de los signos). El lenguaje poético maneja, a su vez, signos que tienen ya un significado establecido. La pintura, a diferencia de la poesía, no tiene por base un lenguaje ya establecido, pero de modo análogo a ella opera con signos (figuras) que tienen ya una significación dada. Pero, como no puede hablarse aquí de un sistema de articulación de los signos universal y forzoso, como sucede con el lenguaje ordinario, no puede hablarse de *lengua* en el sentido que da Saussure a este término con respecto al lenguaje verbal. La lengua sería —aquí— el sistema de convenciones o modos históricos de articular los signos que conocemos como estilos. En el caso del lenguaje no figurativo, los signos, carentes de un significado estable, se integrarían en formas sin relación con las formas reales; pero no obstante se trataría de formas significantes. La lengua estaría constituida, como en los casos ante-

riores, por los diferentes estilos o modos convencionales distintos de articularlos.

1974

¿VUELTA AL ARTE SIMBÓLICO?

Desde el título mismo de la ponencia[1] se advierte que su punto de partida, su premisa, es Hegel. La conclusión de esa premisa es la vuelta a un arte simbólico. No se trata, por supuesto, de una deducción lógica —al modo hegeliano—, ya que a esta conclusión llega Rubert no desde la teoría, de la idea (hegeliana en este caso), sino desde la realidad, más exactamente: desde una crisis real, contemporánea.

La presencia de Hegel, sin embargo, parece estar no sólo en la premisa sino también en la conclusión, pues se trata de una "vuelta a un arte simbólico en sentido hegeliano". Ahora bien, en este sentido, el arte simbólico es el arte con su esencia única como expresión o autoconocimiento del espíritu en una función histórica concreta, la simbólica, que cumplen sobre todo el arte primitivo y oriental y, dentro de las artes particulares, la arquitectura. El arte simbólico es para Hegel un arte imperfecto, inferior, una especie de pre-arte dentro del proceso ascendente en el que se sitúan el arte clásico y el arte romántico. Es un arte en que forma y contenido se encuentran en una relación de exterioridad, indiferencia o inadecuación.

En rigor, la vuelta al "arte simbólico en sentido hegeliano" de que habla Rubert no puede tomarse al pie de la letra. Y él mismo nos lo hace pensar así al unirle el calificativo de *ambiental* que, en modo alguno, puede reducirse al simbólico (arquitectónico) hegeliano. Sin embargo, a veces la ambigüedad se mantiene porque si bien se trata de un arte que no se

puede identificar con el clásico, ni con el romántico ni con el de ruptura (o de vanguardia), se trata —nos dice Rubert— de un "arte como creación de mitos en nuestro entorno", que "haga significativa y transparente nuestra relación con el medio", cosa muy distinta del simbólico hegeliano que ha de hacer transparente al espíritu (transparentar su razón, su ser y su verdad), a sí mismo.

Pero, ¿cómo justifica Rubert esta vuelta al arte simbólico? Surge de una crisis. ¿Qué crisis? Rubert habla primero en plural: se trata de la crisis "cultural, política y económica". Sin embargo, el acento se pone en el elemento cultural o espiritual: crisis de confianza en lo que —como espíritu— ha gobernado o pensado gobernar al hombre: la razón, el "sentido íntimo", la racionalidad tecnocrática, el "humanismo" clásico y la idea del "progreso" o desarrollismo. Esta crisis clausura la vigencia de un arte clásico o romántico en sentido hegeliano y pone también en crisis a la vanguardia artística de nuestros tiempos.

Creo, sin embargo, que si se habla de crisis, el acento no debe ponerse en la crisis espiritual que, lejos de ser determinante, es determinada; lo que está en juego es la crisis del sistema económico-social capitalista y los valores que se han expresado en su arte. Pero esta crisis afecta no sólo al sistema y su clase dominante, sino a la humanidad entera, ya que la propia supervivencia de ella está en juego no sólo por el ilimitado desarrollo de las fuerzas productivas, sino por el sentido de este desarrollo. Un doble desastre nuclear o ecológico es hoy no sólo materia de la novela o la ciencia-ficción, sino lamentablemente una posibilidad real. Esta crisis profunda, radical, no sólo clausura una forma histórica de arte sino *el* arte mismo, entendido, como se ha entendido sobre todo en la sociedad burguesa desde el Renacimiento, como producción de ciertos objetos por individuos especializados —los artistas— destinados a ser contemplados y cuyo valor de uso o estético requiere forzosamente para realizarse su transformación —en el mercado— en valor de cambio.

Rubert insiste en la clausura de este arte, incluida su última manifestación: el de ruptura o vanguardia. Al llegar a este punto, sugiere una vuelta al arte simbólico en sentido hegeliano, pero en verdad no hay tal, pues ese arte simbólico —o ambiental— ha sustituido la relación del espíritu consigo mismo por la del hombre con su medio. En Hegel, por otro lado, al entrar el arte en crisis no hay vuelta, sino avance, aunque este avance signifique ir más allá del arte, situarse fuera de él: en la religión.

La idea de esta vuelta es, en cierto modo, rechazada por el propio Rubert cuando —por analogía a lo que Marx afirma de la filosofía— nos dice a su vez que el arte tiene que suprimirse para realizarse como tal. Pero ¿qué es lo que se suprime y qué es lo que se realiza?

Se suprime —y Rubert está de acuerdo— lo que hasta ahora ha pasado por arte: el arte al servicio de los dioses (o simbólico), al servicio del hombre (clásico) o como fin en sí mismo (arte desligado de toda función que no sea la propiamente artística que culmina en la vanguardia). Pero ¿cómo se realiza? ¿Se realiza acaso saliéndose del arte después de suprimirlo, que es lo que viene a hacer Hegel? ¿Se realiza tal vez volviendo atrás, a un arte arquitectónico, monumental? ¿O se realiza más bien saliéndose del arte que Hegel ha conocido, con la adición de la vanguardia, para ser lo *otro* de ese arte que podría encontrar en el arte ambiental una manifestación concreta?

Si se trata del arte simbólico en sentido estrecho, hegeliano, este arte sólo podría darse si responde a una necesidad, a un medio. Ahora bien, como admite Rubert, no hay hoy el medio que exija un arte simbólico, pues —con sus propias palabras— "el arte simbólico necesita un medio mítico y simbólico al que responda". Por supuesto no podemos considerar —Rubert tampoco lo considera— como tal medio cierto renacimiento de la brujería urbana, del chamanismo, del horóscopo, de las prácticas exorcistas que se dan en ciertos medios pequeñoburgueses. En consecuencia: no se puede volver

a un arte simbólico si no se da el medio mítico y simbólico correspondiente.

Pero si no tenemos este medio, sí tenemos esta realidad que es la profunda crisis económica, política y social que sugiere y justifica un nuevo arte. Un nuevo arte —dada la profundidad de la crisis— no puede dejar de estar ligado a la transformación radical de las bases que la engendran. Pero esta transformación y el arte vinculado a ella requieren un *proyecto de futuro,* pues, como dice Rubert, "lo único que puede dar cuerpo y sentido a un nuevo arte ambiental es un *proyecto* de futuro". Este proyecto de futuro es un proyecto no sólo de economía, de política, de cultura, sino también de arte. Y este proyecto no puede ser una mitología del futuro, sino un proyecto fundado racionalmente, aunque contenga —como todo proyecto— elementos utópicos. Y este proyecto (que tiene que abordar críticamente las experiencias del "socialismo real") sigue siendo el socialismo. No hay otra alternativa a la crisis profunda del sistema; o, más exactamente, sí la hay: la barbarie después de una hecatombe nuclear o de una catástrofe ecológica.

Ahora bien, si el destino del arte forma parte de este proyecto de futuro: ¿qué vía a seguir hay en su búsqueda? La vía en cierto modo no está y sí está en Hegel. No está porque en Hegel no hay vuelta a un arte ya ido: sí lo está en cuanto que él propone ir más allá del arte (y el arte es para él sólo lo que ha sido: simbólico, clásico y romántico; no hay otro arte). Pero si el arte responde siempre a una necesidad, a un medio, podemos decir —hegelianamente— que el arte que conoció Hegel y el de la vanguardia contemporánea, que obviamente no conoció, ya no responde a una necesidad (del espíritu, diría Hegel; de los hombres, diríamos nosotros). No expresa sus más altos intereses. Y no los expresa por dos razones: falta el medio al que respondía en el pasado y se convierte en obstáculo para el hombre mismo (obstáculo en cuanto que el arte individualista, profesional, mercantilista, contemplativo, del presente, limita el desarrollo del principio

que define al hombre así como al proyecto de futuro y al arte acorde con él: la creatividad). Un arte que responda a la necesidad de desarrollar las potencialidades creadoras de los hombres —y no sólo de tal o cual individualidad excepcional — ya no puede ser el arte confinado a los museos, a las galerías privadas, sino que tiene que estar en todas partes; en la calle y en la plaza pública, en los bosques y los estadios, en la industria y en la vida cotidiana, en los objetos, los actos y las relaciones cotidianas. Un arte tan amplio que incluso los calificativos de público, ambiental, urbano, etcétera, le vienen estrechos. Un arte que vaya desde el monumento histórico hasta la modesta caja de cerillos, desde la montaña hasta la envoltura de un objeto. Un arte de este género se niega a estar concentrado en el objeto, a dejarse confinar entre muros, pero lo que suprime lo hace para realizar en toda su plenitud el principio mismo del arte: la creatividad.

Pero un arte de esta naturaleza aún aparece unido al arte tradicional, o más exactamente a la relación tradicional de producción y consumo. Sigue unido a él en cuanto que mantiene la concentración del poder creador en individuos excepcionales, en tanto que el resto de la sociedad se limita a consumir sus productos en una actividad pasiva, contemplativa. Si bien se extiende enormemente el área en que se ejerce ese poder creador, se mantiene la limitación del principio de la creatividad al mantenerse la relación pasiva, contemplativa, del consumidor al margen del proceso creador. De lo que se trata es de socializar la creación.

Este proyecto futuro de arte puede parecer utópico; sin embargo, aunque centrado en el futuro, está ya avalado por una serie de experiencias concretas en el arte de nuestro tiempo: las teorizadas en el campo de las artes plásticas, la escultura, la música y la literatura por Umberto Eco en su famosa "poética de la obra abierta". Pero estas experiencias hoy por hoy son tan limitadas y elitistas como las del arte de vanguardia. Por otro lado, en este terreno habría que tener presente las realizaciones en la Rusia soviética en los años

veinte, de acuerdo con un proyecto que, en la práctica, sucumbió ante la política artística del "realismo socialista".

Pero la limitación del alcance de estas experiencias en el seno de la sociedad burguesa actual y el fracaso de ellas en la Rusia revolucionaria prueban, aunque sea negativamente, que el arte ambiental, público, y la socialización de la creación requieren unas condiciones sociales y políticas que no se dan en una sociedad regida por el principio opuesto al de la creatividad (o sea, el de la enajenación), ni tampoco en una sociedad en que la burocratización de la vida social, política y cultural se oponen también a la extensión de ese principio.

No obstante, en una sociedad en la que rija ese principio, el arte que mejor responda a la necesidad social, al medio, será el que tanto en su extensión objetiva como subjetiva, tanto en el objeto como en el medio, tanto en la producción como en el consumo, desarrolle ese principio creador. Y el arte entonces habrá suprimido al arte —tal como ha sido hasta entonces— para realizarse como arte: como actividad creadora.

Pero mientras esto llega —y ese proyecto de futuro para la sociedad y para el arte no está al alcance de la mano— el arte puede contribuir a crear las condiciones que hagan posible esa transformación.

Un arte que sirve a esa transformación se sirve a sí mismo como arte, y no sólo por lo que aporta esa transformación a la llegada de ese arte nuevo vinculado a ella. En ese sentido, sobre todo en América Latina, sigue vigente el concepto de arte revolucionario, siempre que no se excluyan mutuamente la revolución en el arte con el arte de la revolución.

1980

---

[1] Comentario a la ponencia de Xavier Rubert de Ventós: "Relación del arte con su medio a partir de la teoría hegeliana del arte", presentada en la UNAM el 18 de julio de 1980.

MUNDO Y LENGUAJE EN LAM[*]

Si no existe relación pura, espontánea con la obra de arte, y el encuentro con ella siempre tiene lugar desde determinada perspectiva ideológico-estética, también es cierto que hay perspectivas y perspectivas y que no cualquiera facilita el acceso al texto artístico.

Con respecto a la pintura de Wifredo Lam que, desde la década de los cuarenta, ya ha encontrado su lenguaje y su mundo propios, ¿qué perspectiva estética nos acerca a ella y cuál o cuáles nos alejan?

Si al arte lo concebimos como reflejo o representación verídica de lo real, esta perspectiva no nos acercará mucho a su obra. La realidad en ella es una realidad imaginada, soñada; una realidad que se hace presente sin estar representada; una realidad que se puebla de seres que no se reconocen en la realidad exterior, objetiva.

Aunque en sus inicios Lam tuvo como maestro en España a uno de los más renombrados exponentes del realismo académico, a Álvarez de Sotomayor, pintor de la nobleza, de sus caballos y sus perros, ya en un cuadro de 1936, *La ventana,* Lam prueba hasta qué punto las enseñanzas del realismo no estaban destinadas a dejar huella en él. Sus verdaderos maestros —el Bosco, Brueghel y Goya— estaban fuera del estudio, en el Museo del Prado. Tres maestros aquéllos imposibles de medir con la vara del realismo que durante años se le había inculcado. Pues bien, si Lam no fue propiamente realista cuando no le faltó ocasión para serlo, menos podría ser tal

cuando descubre en París el lenguaje plástico que rompía abiertamente con la represión verídica, objetiva, de lo real. Así pues, la ideología estética realista apenas si podría permitirnos el acceso a una parcela incipiente, y todavía débilmente creativa, de la obra de Lam, de la que podrían salvarse algunos dibujos de campesinos castellanos (1925).

Si el arte se considera como expresión de una esfera emocional sustraída a la razón, no es la búsqueda de esa expresividad subjetiva, personal, la que nos llevará al lenguaje y al mundo de Lam. No es que los sentimientos o las emociones no tengan cabida en su obra. Cierto es que su geometrismo, así como la naturaleza hierática, frontalidad e inmovilismo de sus figuras, pudieran hacer creer en la inexpresividad de su pintura. Sin embargo, aun bajo el predominio de sus rectas y curvas, el dolor se expresa en *Maternidad* (1939), la angustia en *Padre e hijo* (1938), la desesperación y el horror en *El desastre* (1939) y, finalmente, un intenso patetismo expresan las dos mujeres que encarnan el dolor de todo un pueblo en *Dolor de España* (1938).

Es verdad que estos cuadros pertenecen al primer periodo parisino en el que el Lam maduro de las décadas posteriores es sólo un haz de posibilidades. Pero tampoco en ese Lam definitivo la expresividad está ausente. Todo un mundo de encontrados sentimientos se comunica en sus cuadros: desde el terror *(La Jungla,* 1942) y la angustia *(Umbral,* 1950) hasta la burla de sus monstruos y la ironía de sus diablillos. Pero lo que encontramos en la pintura de Lam es la emoción objetivada, transformada, irreductible a las vivencias del artista. De ahí que la ideología neorromántica de la expresividad de la obra como reproducción de experiencias emocionales vividas, lejos de acercarnos, no hará más que alejarnos de la pintura de Lam.

¿Nos acercaremos a ella desde la ideología estética del vanguardismo pictórico europeo? Parece ser una vía más segura. Conocidos son los estrechos nexos de Lam con la vanguardia occidental desde que, al final de la década de los

treinta, entra en contacto con ella nada menos que de la vigorosa mano —física y pictórica— de Picasso. Gracias a ello se le revela el mundo de la estatuaria negra, descubierta hacía pocos años por Picasso. Lo que apenas había atisbado en el Museo Antropológico de Madrid al contemplar las estatuas prehispánicas o arcaicas se le revelaba ahora en toda su verdad y grandeza: la presencia del arte africano y, con ella, el derecho de los pueblos oprimidos a entrar en el universo estético, convertido durante siglos en coto cerrado por y para Occidente. Pero, a su vez, se le revelaba no sólo el arte africano, que había asombrado a la vanguardia, sino ante todo el espíritu (el mundo) que se mostraba en él.

El lenguaje plástico de Lam presupone necesariamente el del arte europeo contemporáneo, y especialmente el del cubismo y el surrealismo. Pero admitido esto, no hay que considerar la obra de Lam como simple ramal de un tronco común o como un texto que aplicara un mismo código, por muy innovador y demoledor que fuera. Empeñarse en aprisionar a Lam en las redes de la vanguardia europea significaría dejar escapar entre ellas lo que hay de propio en su lenguaje y su mundo. Si los trazos geométricos de Lam son inconcebibles sin el cubismo, este nuevo lenguaje plástico se convertirá en un freno indeseable para su caliente y desbordante imaginación. A su vez, si en el surrealismo encuentra una meta que él comparte y alcanza, como ningún surrealista la ha alcanzado, a saber: la unión del sueño y la realidad, de lo visible y lo invisible, de la percepción y la imaginación, Lam no lo sigue en el absolutismo bretoniano de lo irracional y menos aún en su pretendido automatismo psíquico.

En suma, al conocer Lam los descubrimientos de la vanguardia occidental, no se integra a ella como un vanguardista más, sino como el portador de un mundo propio, ajeno al de la cultura europea. Por esta razón, la pintura de Lam no puede ser reducida a un capítulo más de la historia de esa vanguardia, aunque esa reducción eurocentrista conlleve el reconocimiento de lo propio como lo exótico.

Todos estos "acercamientos" tienen un denominador común: nos alejan de Lam. Más exactamente, al verlo desde ellos respectivamente: *a)* por su supuesta referencia a lo real, *b)* por una mítica expresión de vivencias personales y *c)* por su relación exclusiva y excluyente con el lenguaje plástico de la vanguardia occidental, ven y no ven. Dicho en otros términos, los árboles —referencias, vivencias, códigos formales — no dejan ver el bosque (el rico, soterrado, imaginario y profundo mundo de Lam).

Habría que empezar tal vez por poner la pintura de Lam en relación con la realidad en la que se ha producido: su infancia y juventud en la Cuba colonizada (hasta 1923), su larga estancia en España (1924-1938) con los dos últimos años en plena Guerra Civil, su primer periodo parisino y abandono de la asfixiante Francia de Petain (1938-1941), reencuentro con Cuba (1944-1952) y, finalmente, encuentro encendido con la Revolución cubana (estrechado en los viajes de 1963, 1967 y 1968 a su patria).

Ciertamente, no podemos separar la pintura de Lam y sus circunstancias, pero cuidémonos de tender puentes fáciles al transitar entre una y otras. Levantarlos es siempre una fuerte tentación de los enfoques sociologistas ("el arte como equivalente social", Plejánov). Y aunque todo ese conjunto de circunstancias iluminen dramática y gozosamente la vida personal de Lam y aunque en ellas encontremos los soportes (no los aspectos) de su obra, no nos lleva directamente a ella. Ciertamente, la obra tiene en esas circunstancias su punto de arranque: su posibilidad y su exigencia de creación; y es vida ella misma, pero vida hecha pintura, es decir, formada o creada. Todo lo que se acentúa en los diferentes "acercamientos" antes señalados (realidad exterior, subjetividad individual, código artístico o sucesión de códigos de la vanguardia occidental) cuenta en la obra de Lam en cuanto que se da transformado o formado en ella, y no como simple representación de una realidad exterior, expresión de vivencias individuales o aplicación de un código formal. De lo que se

trata, en definitiva, es de captar lo que se hace presente en la obra de Lam como un mundo que sólo un lenguaje específico, no dado sino creado, puede hacer ver.

Pero ¿qué mundo es ése que nos hace presente Lam? La idea del arte como un lenguaje específico en el que se nos comunica un peculiar mundo humano nos permitirá entender la pintura de Lam no como un apéndice, exótico por otra parte, de la vanguardia occidental, sino justamente —dicho con sus propias palabras— como "un acto de descolonización",[1] aunque a partir de su dominio y uso creador del lenguaje plástico de esa vanguardia que ha revolucionado el lenguaje tradicional. Estamos hablando, en verdad, de la pintura como lenguaje en cuanto que dispone de un conjunto de signos (líneas, colores, volúmenes, texturas, etcétera) que, combinados de cierto modo, o sea, conforme a ciertas reglas que el pintor crea junto con los signos, constituyen totalidades que permiten transmitir cierta significación. Si la combinación de esos signos pasa por su constitución en figuras, podemos hablar de un lenguaje figurativo. Y puede hablarse propiamente de tal independientemente del grado de semejanza de la figura con su referente real, o del papel que éste desempeñe en la creación de un referente imaginario.[2]

La figura está en el centro de toda representación de lo real. Pero incluso en su versión realista, ella es el producto de una transfiguración o transformación de lo real. Por ello, los signos figurativos, en virtud de la organización interna de la obra, no constituyen nunca —ni siquiera en el realismo — una reproducción exacta de lo real. La figura en el cuadro es siempre más y menos que su referente real: *más* en cuanto que agrega a lo real cierta riqueza humana que hace de lo real lo realmente humano: *menos* en cuanto que la realidad representada, por serlo en otra realidad —la de la obra de arte— aparece infielmente en ella.

Con estas coordenadas, podemos hablar del lenguaje figurativo de Lam. El calificativo se justifica no sólo porque la figura domina casi siempre el campo pictórico, sino porque —

como lo reafirman los títulos de algunos cuadros— la figura constituye el elemento plástico fundamental. Se trata asimismo de un lenguaje figurativo en el que el *menos* que antes señalábamos es aun menor (menor fidelidad al referente real) y el *más* citado es aun mayor (mayor presencia de la visión humana que se agrega, o del mundo humano que se construye sobre lo real).

No hay que olvidar un solo momento que para construir ese mundo Lam ha tenido que crear sus propios signos y su propio sistema de articulación; vale decir, su lenguaje propio. Y aunque esos signos remitan, como un eco distante, a sus referentes reales, las deformaciones y transformaciones a que los somete y su modo peculiar de combinarlos, los vuelven a la vez racionales e irracionales. Irracionales: con respecto al sistema de referentes reales; racionales: en cuanto se integran en el sistema imaginario, no por ello irreal, que Lam construye. Oscuros: si se les aplica un código surgido de un fondo cultural ajeno a ellos; claros: si aplicándoles el código adecuado se desciende de la superficie al verdadero fondo (el mundo soterrado que Lam nos presenta).

Cierto es que las figuras de Lam (sus cuartos crecientes de pequeñas lunas, cabezas equinas, cuerpos de mujer, picos de pájaros, hojas, tijeras, etcétera) nunca rompen totalmente el cordón umbilical que las une a un referente real, pero lo decisivo en su pintura es la distancia a que se sitúan de ese referente para poder construir así un universo simbólico en el que el referente real apenas es reconocible. El hieratismo de sus figuras que no excluye a veces el movimiento frenético, su frontalidad y esencialidad, la abolición de la perspectiva, todo ello está para poblar ese universo de referentes imaginarios.

La figuración está asimismo para hacer visible un mundo escondido bajo la engañosa capa del exotismo. Y todo ello es lo que justifica la existencia de su lenguaje, pues son precisamente los signos creados por el pintor y, en primer lugar, la figura, así como una peculiar organización interna de ellas,

lo que le permite a Lam mostrar como nuevo, extraño e insólito, lo que ha automatizado la percepción ordinaria. Para aumentar su carga significativa, las figuras se alargan, estrechan o dilatan y se enlazan a veces borrando los límites que separan a sus lejanos y huidizos referentes en la realidad.

Lam no ha seguido a los contingentes de la vanguardia occidental que han dicho "adiós" a la figuración, pues la presencia de su mundo en la pintura no permitirá despedir a la figura. Pero es indudable que ésta no es para él el resultado de la simple transcodificación que el realismo practica. Entre el realismo y la abstracción —dos vertientes creadoras igualmente legítimas— queda un espacio figurativo que no es, ciertamente, el de la abstracción ni tampoco el del realismo. Ese espacio es el que ocupa Lam, un espacio —verdad— que no ha sido el primero ni el único en roturarlo (Picasso, Matisse y Miró ya lo habían hecho). En ese espacio se instala Lam con su vocabulario plástico de diablillos, cabezas de caballo, pequeñas lunas, losanges y rostros frontales, así como su peculiar manera de combinarlos. Es decir, se instala con un lenguaje propio, que en consecuencia sólo existe por él, por un acto suyo de creación, aunque al hacerlo se haya beneficiado con las piezas cobradas por los adelantados del arte contemporáneo europeo a la caza del hecho plástico autónomo. Y este lenguaje figurativo de Lam, que permite hacer presente un mundo propio, es el que asombra a Picasso, tan poco dado —como es sabido— a dejarse asombrar por los demás. Asombro que se propaga a André Breton, aunque éste lo refrena en cierto modo, ya que Lam —como vimos antes— no compartía el "desarreglo total de la razón" que postulaba el pontífice del surrealismo.

No se puede negar, sin embargo, que Lam ha construido su sistema de signos, su lenguaje, aprovechando las lecciones de la vanguardia occidental, a la vez que ofrece a ella sus lecciones propias. El conquistado a la vez conquista. Lam es consciente de esta relación contradictoria, en virtud de la cual la posesión de lo ajeno se hace necesaria para el descu-

brimiento y afirmación de lo propio. Gracias a ella su pintura ha podido presentar un mundo que no cabía en el marco de la cultura occidental. Así, como dice Desnoes, refiriéndose a *La jungla,* "Lam emplea el cubismo para expresar la unidad del mundo antillano".[3] La posesión, por parte de Lam, del lenguaje plástico occidental es a la vez un acto de desposesión o descolonización. Si Lam no hubiera jugado este doble juego, o sea, si no se hubiera servido creadoramente de la cultura europea para hacer presente su mundo, se habría visto alineado como un vástago brillante, pero vástago al fin, de ella. Así lo alinean los que se empeñan en verlo como un picassiano más. Que Lam no haya sido devorado por Picasso o que, desde dentro de la vanguardia se haya servido de su lenguaje en lugar de rendirse a ella, lo debe a la necesidad de mostrar, hecho pintura, un mundo extraño y ajeno a la sensibilidad dominante en Occidente.

Lam y el arte contemporáneo europeo se encuentran en un terreno común: el nuevo lenguaje plástico que rompe con el lenguaje tradicional. Pero las posiciones de Lam y las de los artistas de la vanguardia son distintas e incluso opuestas. Al descubrir un mundo ajeno al de Occidente, la vanguardia artística lo ve ante todo como un mundo que le permite —con su arte— afirmar un nuevo lenguaje: el que expresa la autonomía del hecho plástico. Así ve Picasso el mundo de la estatuaria africana y así ve Breton el arte de Oceanía. Desconectan el arte de su mundo y lo ven entonces como un hecho plástico autónomo. En el arte africano, descubierto por Picasso, Lam ve no sólo un lenguaje plástico, sino el mundo humano, el espíritu de los negros que ese arte contiene y comunica. Las lecciones que el arte brinda no son por ello las mismas que brinda —o brindó— a la vanguardia. En él descubre no sólo un lenguaje plástico, sino ante todo un mundo humano del que se siente partícipe. Y en el nuevo lenguaje de la vanguardia —el de Picasso, el del cubismo o el surrealismo— encuentra por lo mismo el lenguaje que sirve para hacer presente un mundo propio.

Hay en ese mundo una unidad originaria, que en otros tiempos la magia se encargaba de afirmar y que se ha perdido en nuestros tiempos. Lam se propone rescatar una energía vital universal y por ello nos ofrece una verdadera resurrección de la naturaleza, en la que la naturaleza es para el hombre, y el hombre, para la naturaleza. En ella se disuelven las separaciones internas (entre lo vegetal y lo animal, o entre lo animal y lo humano). A diferencia de lo que sucede en el mundo moderno, capitalista, en el que lo natural y lo humano sólo existen en una relación de degradación mutua, Lam nos hace ver la naturaleza antillana en toda su poderosa dimensión vital. Esta unidad originaria es la que yace sepultada en el mundo moderno en el que lo natural retrocede ante lo humano y lo humano, con la expansión ilimitada e irracional de las fuerzas productivas, mina cada vez más las bases naturales de su propia existencia. En este mundo de la razón y la técnica, del hombre burgués que con su dominio extiende el reino de las reales —y no pictóricas— naturalezas muertas, se rompe tajantemente la unidad del hombre y la naturaleza. Y esta unidad es la que Lam rescata con su pintura en el mundo imaginado, soñado que nos hace ver y que no se deja encerrar en la realidad tecnificada y cuadriculada del Occidente burgués.

Si todo lenguaje —incluido el lenguaje ordinario— nos da siempre cierta imagen del mundo, el lenguaje plástico de Lam se explica por la imagen de un mundo que no es ciertamente el mundo real, exterior, sino un mundo imaginado, creado, pero humanamente real. Aunque en su pintura no haya referencias directas a lo real, aunque no haya por otro lado la expresión visible de acontecimientos vividos, y aunque sea una tarea compleja y difícil para el espectador descifrar su código formal y simbólico, la pintura de Lam significa un mundo humano, realmente humano, y en modo alguno —si es que estas dos palabras tienen sentido— abstractamente humano. Significa en suma una realidad profunda, originaria

que explica la necesidad —para hacerla presente ante nuestros ojos— del lenguaje plástico de Lam.

Esta fidelidad a una realidad profunda, originaria, no significa que Lam escape al mundo que ha conocido y vivido, sino más bien lo contrario. Justamente porque ha conocido en Occidente la racionalidad calculada, instrumental que separa el sueño y la realidad, lo natural y lo humano, Lam introduce la irracionalidad. Pero justamente también porque conoce la opresión y la violencia como dimensiones extremas de lo irracional, Lam introduce asimismo el equilibrio, la armonía y la gracia de su dibujo.

Postular en un caso el movimiento frenético o en el otro la transparencia, y hacerlo en ambos casos, respectivamente, frente a la razón y la sinrazón burguesas, es ya —dentro de la pintura— un acto subversivo.

Tal es el mundo de Lam. Al no ceder a la representación directa ni al subjetivismo romántico ni al juego de formas en la búsqueda del hecho plástico autónomo, Lam no se aleja de lo profundamente real humano ni del mundo en que ha vivido ni de los logros del lenguaje del arte contemporáneo. Por su vinculación con un mundo originario, por su dominio creador del lenguaje plástico moderno y por su exclusión de lo epidérmico y anecdótico al expresar, con ese lenguaje, su mundo, Wifredo Lam se encuentra en el mismo campo que otro grande de la pintura latinoamericana: Rufino Tamayo.

Un mundo humano originario, aplastado desde hace siglos, que pugna por liberarse, y un lenguaje plástico para expresarlo, en el que se combinan audazmente el rigor y la imaginación, he ahí lo que es, en definitiva, la pintura de Lam. Una obra que por el mundo que rescata y por el lenguaje con que nos lo hace presente es profundamente creadora y, por tanto, como toda verdadera creación, revolucionaria.

1984

[*] Ponencia leída en la Conferencia Internacional Wifredo Lam, celebrada en La Habana los días 23 y 24 de mayo de 1984.

[1] "Mi pintura es un acto de descolonización", entrevista con Wifredo Lam, en Gerardo Mosquera, *Exploraciones en la plástica cubana*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983, p. 184.

[2] *Cf.*, en relación con este punto, mi ensayo "La pintura como lenguaje", incluido en el presente volumen.

[3] E. Desnoes, "Wifredo Lam: azul y negro", *Cuadernos de la Casa de las Américas*, núm. 3, La Habana, Cuba, 1963.

LUNACHARSKY Y LAS APORÍAS DEL ARTE Y LA REVOLUCIÓN

Desde la toma del poder por los bolcheviques (25 de octubre de 1917, según el viejo calendario), el peso principal en la dirección de la política cultural, artística y educativa del joven Estado soviético recayó durante 12 años sobre los hombros de Anatoly V. Lunacharsky, primer comisario de Educación de la República Soviética. Lunacharsky llegó a este puesto tras recorrer en la política revolucionaria y en la vida intelectual un largo camino, sembrado de los duros obstáculos y sufrimientos (prisión, miseria, exilio, etcétera) que la Rusia zarista reservaba a los que —con su actividad teórica y práctica— la combatían consecuentemente. En ese camino no siempre marchó junto a Lenin y los bolcheviques. En los años que siguieron a la derrota de la revolución de 1905-1907, años de implacable represión y disgregación de las fuerzas revolucionarias, así como de decadencia y pesimismo entre los intelectuales que hasta entonces habían sido sus "compañeros de ruta", se produce un intento de revisión del marxismo. Se manifiesta éste en la publicación de la recopilación *Ensayos sobre la filosofía del marxismo* (1908) en la que colabora Lunacharsky con un estudio titulado "El ateísmo". Con aires de renovación y bajo protestas de fidelidad al marxismo, se intenta revisarlo en el espíritu de la filosofía empiriocriticista, a través de sus variantes rusas, particularmente el "empiriomonismo" de Bogdánov.

Lenin salió al paso de esta revisión de las bases de la filosofía marxista poniendo al desnudo el postulado —idealista subjetivo— de que partía, así como su médula reaccionaria. En cuanto al artículo de Lunacharsky, señalaba la afinidad interna entre su "divinización del potencial humano supremo" y el concepto de experiencia de Bogdánov. Las ideas de este último ejercían a la sazón una fuerte influencia sobre Lunacharsky, de la que no habría de librarse hasta después de la Revolución de Octubre.

Las diferencias de Lunacharsky con los bolcheviques, encabezados por Lenin, no sólo se manifestaban en el plano filosófico, sino también en el de la táctica política a seguir en aquel periodo de dura ofensiva de la reacción. Como los demás miembros del grupo otzovista (del ruso *otozvat*, "retirar"), en contraste con la táctica leninista de utilizar todas las formas de lucha, propugnaba la retirada del Parlamento y de todas las organizaciones legales y semilegales, incluidos los sindicatos.

En los años inmediatamente anteriores al gran octubre, Lunacharsky se aproximó cada vez más al partido bolchevique, en cuyas filas fue admitido de nuevo al regresar a Rusia después de la revolución de febrero. En esos años, Lunacharsky realizó asimismo una intensa actividad intelectual que se tradujo en numerosos trabajos de teoría y crítica literaria y artística. Pero, en este campo, su interés no se agotó en un plano puramente teórico, sino que se manifestó igualmente en el terreno práctico de la lucha contra la vieja cultura, la del Estado burgués vigente, y por la creación de otra nueva, proletaria. En el exilio, lo vemos como animador de círculos de la cultura proletaria, y a medida que se acercan las jornadas de octubre va madurando en él la idea de fundar una gran organización de la cultura proletaria que canalice los esfuerzos del proletariado por la creación de una nueva cultura. A este respecto hay que reconocer que, ya desde 1909, Bogdánov había comenzado a elaborar una teoría de la "cultura proletaria" cuyo radicalismo no era compartido por Lu-

nacharsky, siempre interesado en defender, pese a su signo de clase, los valores culturales del pasado.

La idea de Lunacharsky de crear una organización cultural-educativa del proletariado *(Prolet-Kult)* cobra realidad con la celebración de una conferencia, convocada precisamente por él como presidente de la comisión cultural-educativa del Comité del Partido en Petrogrado. La conferencia termina sus labores el 19 de octubre de 1917. Una semana después, exactamente el 26, se anuncia en el II Congreso de los Soviets el nombramiento de Lunacharsky como comisario de Educación. De este modo, pasa de la dirección de un organismo local (el *Prolet-Kult* de Petrogrado, dirección que comparte entre otros con Krupskaya, la esposa de Lenin) a la dirección de la política cultural y educativa de un inmenso país en condiciones históricas y sociales absolutamente nuevas. Con ello, se abría ante aquel apasionado estudioso de las artes un horizonte grandioso, pero preñado de enormes dificultades y problemas.

El *Prolet-Kult* había nacido, como acabamos de ver, no en el seno del Estado (burgués), sino contra el Estado mismo, pues sólo así podía contribuir a la creación de una nueva cultura, proletaria. Pero, al nacer, respondía igualmente a la idea de que el proletariado debería no sólo contar con su propia organización política, con su partido, sino también con su organización cultural propia, paralela pero autónoma. El mismo Lunacharsky habría de reconocer, ya desde el poder, la paternidad de esta concepción: "Yo, desde el principio, apunté aquí hacia un total paralelismo: el partido en el terreno político, el sindicato en el económico y el *Prolet-Kult* en la cultura" (p. 68).[1] Pero en tanto que él trató —con espíritu conciliatorio— de paliar después la reivindicación de esta autonomía absoluta respecto del partido y del Estado, los dirigentes del *Prolet-Kult* —contra viento y marea— siguieron afirmándola categóricamente.

Después de la Revolución, Lunacharsky reconocía que no podía considerar de la misma manera que antes las relacio-

nes entre el *Prolet-Kult* y el Estado (o sea, el Comisariado de Educación). Sin embargo, seguía considerando que la misión y la labor del *Prolet-Kult* eran importantísimas en la elaboración de las nuevas formas de la cultura y del arte, a cuya difusión habría de contribuir el aparato estatal. Esta tesis sobre la función del *Prolet-Kult* (función de "laboratorio de la cultura proletaria"), junto con la de su autonomía, habría de suscitar graves fricciones entre sus dirigentes y el partido. La tarea de dirigir, desde el Comisariado de Educación, el amplio y complejo frente cultural rebasaba las tareas que el *Prolet-Kult* se asignaba a sí mismo y que más radicalmente asignaban Bogdánov, Lebedev-Poliansky, Pokrovsky y otros dirigentes a una organización en cuyo nacimiento él había desempeñado un papel tan relevante.

Pero para comprender y calibrar la labor de Lunacharsky, desde que se pone en sus manos el timón de la nueva nave, y valorar asimismo sus trabajos de esa época,[2] hay que detenerse aunque sea brevemente en el contexto histórico-social en que se desarrolla aquella labor y en el que se producen dichos trabajos.

El nuevo Estado soviético tiene que librar grandes batallas sin que disponga, para vencer en ellas, de tácticas prefijadas ni de estrellas orientadoras de luz fija. En los diversos frentes —económico, político y cultural— esas batallas tienen que ser libradas, a su vez, en las condiciones específicas de un país poco desarrollado económicamente y atrasado en el orden político y cultural. Por una serie de circunstancias objetivas —claramente explicadas por Lenin con su teoría del "eslabón más débil de la cadena" imperialista—, la tarea histórica de destruir el poder burgués y de iniciar la marcha hacia la construcción de una nueva sociedad sin explotadores no se cumplía en las condiciones histórico-sociales que Marx y Engels habían supuesto, sino en las de un país atrasado que ve asimismo multiplicadas las dificultades y limitaciones propias de su atraso por la intervención extranjera y la guerra civil. Son ésas las condiciones en las que Lunacharsky

tiene que encauzar —en el terreno de la educación, de la cultura y del arte— la titánica labor del primer gobierno obrero y campesino que conoce la historia. El atraso secular de ese inmenso país pone sobre el tapete como tarea vital, indispensable y urgente superarlo lo más pronto posible en todos los órdenes, particularmente en el económico. Pero también es vital esa superación en el campo de la cultura, pues el socialismo exige una verdadera revolución cultural y, dentro de ella y, en primer lugar, la tarea de incorporar las amplias masas —incultas o analfabetas— a los bienes de la cultura, incluidos los del arte. Los primeros decretos del poder soviético, en este campo, tienden precisamente a cumplir ese objetivo, que no es otro que el de hacer de la cultura un verdadero patrimonio público, social.

Junto a este desamparo cultural y artístico de las grandes masas, la revolución se encuentra desde el primer momento dentro del país con la existencia y el apoyo de una brillante pléyade de artistas a los que se suman los que regresan a Rusia deslumbrados por el sol de la revolución. Entre unos y otros figuran artistas de la talla de Kandinsky, Chagall, Malevich, Gabo, Mansurov, etcétera, que constituyen el destacamento ruso de la vanguardia artística europea, en la que brillan con una luz intensa y propia. Ellos, como sus compañeros de la vanguardia europea, habían trocado la libertad de una vida bohemia o "maldita" por el cautiverio del mercado, pero ahora se encontraban ante una situación nueva que la vanguardia europea no podía conocer: la coincidencia de sus intereses como artistas, como creadores, con los de un mundo social en revolución, sujeto él también a un proceso de creación.

Sin embargo, el reconocimiento de esta coincidencia de intereses no significa que todos ellos la interpretaran de la misma manera. Había artistas que sólo veían en la revolución el marco más adecuado para afirmar su libertad de creación y, con ello, su potencial de innovación y ruptura. La revolución habría de servirles para poder revolucionar, ante

todo, el arte, como pura actividad espiritual, independientemente de las exigencias prácticas de la realidad y de las masas. Así sucedía con Kandinsky y el suprematismo. Otros, en cambio, querían hacer del arte la voz de la revolución (Maiakovsky) o integrarlo como rama de la producción en la transformación del mundo circundante que la revolución iba a llevar a cabo (constructivismo o productivismo, con nombres como los de Tatlin, Rodchenko, Lissitsky, etcétera). Junto a estos artistas que, de un modo u otro, relacionaban el arte y la revolución, al mismo tiempo que rompían con el arte figurativo, tradicional, estaba el sector —apagado y minoritario a la sazón— de los epígonos del viejo realismo, mal dispuestos a relacionarse con la revolución y menos aún a servirla. Pero el gran problema para el naciente poder soviético era, en ese aspecto, poner ambos términos —arte y revolución— en una relación mutua, tal como justamente lo expresaba en 1920 Lunacharsky: "A un Estado revolucionario, como el Poder Soviético, se le plantea así la cuestión de sus relaciones con el arte: ¿puede la revolución dar algo al arte y puede el arte dar algo a la revolución?" (p. 175).

Ciertamente, la vanguardia artística rusa ya no podía ser lo que era su coetánea en Occidente, enclaustrada en el mercado y las galerías privadas. Y no podía serlo por el simple hecho de la existencia misma de la revolución. Cierto es que un sector de esa vanguardia concebía su relación con la revolución —como acabamos de ver— de un modo unilateral: servirse de ella para revolucionar el arte. Pero estaban también los que querían servir a la revolución con el arte, de tal modo que la abolición del mercado y de las galerías privadas significara llevarlo a las calles, a la plaza pública, haciendo —como decía Maiakovsky— "de las calles su pincel, y de las plazas su paleta". Y estaban asimismo los que aspiraban a servir a la revolución con el arte sin que dejara de ser arte o, más exactamente, dejando de ser lo que hasta entonces pasaba por tal (reivindicación de la muerte del arte, planteada vigorosamente por los constructivistas).

En tanto que la relación unilateral entre arte y revolución hacía a un lado las exigencias de la nueva realidad y descartaba la intervención de las masas, la relación mutua antes apuntada —anhelada tanto por Lunacharsky y otros dirigentes políticos como por un sector importante de la vanguardia— reclamaba necesariamente tomar en cuenta esas exigencias y la intervención de las masas, pues únicamente así podía considerarse que la revolución no sólo sirve al arte, sino que el arte sirve también a la revolución. Sin embargo, esa relación tenía que buscarse en el contexto histórico concreto que hemos apuntado antes, de las condiciones específicas en que se produce la revolución y de atraso general del país y de desamparo casi total de las masas incultas y analfabetas. Esas condiciones y ese atraso determinaron en la URSS el terreno, el cauce, las posibilidades y, en gran parte, el destino posterior de las relaciones entre el arte y la revolución, y con ellas entre el arte y las masas.

Los artistas de izquierda —como se denominaban a sí mismos los que querían servir con su arte a la revolución— hacían hincapié en la necesidad de arrasar el pasado artístico, incluida la herencia clásica, y, en algunos casos, se rebelaban incluso contra el arte. Su voluntad verdaderamente titánica de ruptura e innovación tendía a crear un nuevo lenguaje con el que pretendían hablar a las masas. Un diálogo de sordos se desarrollaba así, pues las masas no podían entender ese nuevo lenguaje en tanto que los artistas no podían comprender que, para llegar a ellas, estuvieran condenados a emplear un lenguaje ya gastado, tradicional.

No faltaban voces que, en uno y otro lados, pretendieran mantener tendidos los puentes, o sea, no cortar lo nuevo, aunque no gustara e incluso aunque se pensara que la alianza entre el arte y las masas no había de pasar por las innovaciones del futurismo y el constructivismo; esto significaba admitir —como admitía Lenin y, sobre todo, Lunacharsky— que el arte nuevo debía tener su espacio propio y que las diferentes tendencias debían convivir dinámicamente sin pre-

tender que una de ellas tuviera el aval exclusivo del partido (tesis de la resolución del Comité Central del partido de 1925). No hay que renunciar a lo que hoy no puede ser entendido, se pensará desde el campo ya angostado, pero aún no agostado, de la vanguardia. Maiakovsky dirá, un tanto calmadas —o quizá más exacerbadas— sus ilusiones de los primeros años revolucionarios: "La comprensión tiene que ser organizada". Pero ¿entonces qué queda hoy —y no en un futuro incierto— de la necesidad que él mismo y los artistas de izquierda habían reconocido de aliar el arte y la revolución?

La tesis de organizar hoy la comprensión de mañana contrastaba con aquella suya de los primeros años de la revolución de hacer del arte un "agitador" ante las masas. Era de hecho el reconocimiento de una impotencia en el intento de que ellas fueran un elemento indispensable de la alianza entre el arte y las masas. Significaba que hoy por hoy, mediada ya la primera década revolucionaria, la relación arte-revolución no podía pasar por las masas, pero esto no debía ser un factor negativo en la cuenta del arte ni de la revolución. El arte podía esperar a las masas, mientras se organizaba la comprensión estética que lo haría útil para ellas el día de mañana. Pero la revolución, que necesitaba de todo para movilizarlas, para elevar su conciencia, ¿podía renunciar al arte cuando su propia existencia estaba amenazada por la intervención, la guerra civil y el cerco capitalista? Tal era el dilema a que debieron enfrentarse no sólo los dirigentes políticos revolucionarios —como Lunacharsky— sino los artistas que querían servir a la revolución, incluso reconociendo la impotencia de su arte nuevo, de su nuevo lenguaje para responder a las necesidades más inmediatas.

Lenin, Lunacharsky y, en general, los dirigentes bolcheviques, veían el arte y la revolución en una relación de servicio mutuo, pero considerando a su vez que ese servicio que el arte podía y debía prestar a ella no podía ser diferido, pues se trataba de un necesidad indispensable. Dar tiempo al

tiempo, sí, para que en el curso de la revolución se vaya elaborando el nuevo lenguaje que hoy las masas no pueden entender, pero la revolución necesita del arte, y la satisfacción de esta necesidad no puede esperar. Tal era en general el punto de vista de Lenin y otros dirigentes bolcheviques, entre ellos Lunacharsky.

Ahora bien, si el arte tiene que servir a la revolución, y ésta ha de ser servida con un arte que movilice a las masas cuyo atraso no se cansa Lenin de tener en cuenta, ese arte ha de ser —a los ojos de los dirigentes bolcheviques— un arte de contenido ideológico y de forma accesible a ellas: el proceso de revolucionalización del arte, primordial para los restos de la vieja vanguardia artística rusa, no puede dejar de tener su espacio propio. Pero —sin ser excluido— tiene que ceder ante las exigencias perentorias de poner el arte al servicio de la revolución, y no precisamente con un lenguaje —como el que buscan los artistas de izquierda— inaccesible a las masas, sino con el lenguaje que ellas pueden entender y que, en las condiciones específicas en que se encuentran en esos primeros años del poder soviético, no puede ser otro que un lenguaje tradicional. Tal es el plano real, al margen de todo sueño y utopía, en que se dan las relaciones entre el arte y la revolución. Para un político revolucionario práctico, como Lenin, esa situación real es evidente. Para Lunacharsky, sin embargo, la visión de esa realidad no deja de estar empañada, como veremos, por ambigüedades y contradicciones.

Teniendo ante nosotros el fondo histórico-social en que se desarrolla la política cultural y artística que toca a Lunacharsky dirigir, y una vez trazada, aunque sea con rasgos generales, la actitud de Lenin y de los dirigentes bolcheviques, de un lado, y la de los artistas mejor dispuestos a servir a la revolución, de otro, podemos seguir más de cerca la trayectoria y posiciones de Lunacharsky en los primeros años de la revolución.

Veamos, en primer lugar, su actitud hacia el *Prolet-Kult*. Ya sabemos que Lunacharsky había sido uno de sus fundadores

en los días inmediatamente anteriores a la toma de poder. El *Prolet-Kult* contó después, gracias sobre todo a su apoyo entusiasta, con grandes facilidades para llevar a cabo su labor en todo el país. Sin embargo, la actitud de Lenin y otros dirigentes del partido, entre ellos Trotsky, fue más bien de adhesión cautelosa. Su cautela provenía de la concepción misma de la cultura proletaria, forjada sobre todo por su ideólogo más importante, Bogdánov, y sostenida contra viento y marea por otros teóricos prolet-kultistas como Arvatov, Kuchner y Pletnev. Era la concepción de la cultura proletaria como cultura nueva, específica, que tocaba construir al proletariado rompiendo radicalmente con la cultura del pasado y, especialmente, con la herencia clásica. Las masas no podían estar ausentes de este proceso; pero, a juicio de los teóricos de la "cultura proletaria", a ellas correspondía asimilar las nuevas formas que, en el seno del *Prolet-Kult,* en sus laboratorios o "invernaderos", habrían de forjarse para llevarlas a ellas.

Para el *Prolet-Kult* trabajaron los más grandes escritores y artistas de aquellos años: Maiakovsky, Eisenstein, Meyerhold, etcétera. Hacia 1920, el *Prolet-Kult* publicaba más de 20 revistas y sus miembros, distribuidos por los centros de trabajo de todo el país, pasaban del medio millón. No cabe duda de que se trataba de un movimiento pujante tanto en el plano de sus realizaciones como en el de su influencia de masas. Pero los problemas que suscitaron su orientación y, sobre todo, su empeño en autonomizarse plenamente, le llevaron a un conflicto con el partido que si bien no acarreó su supresión mermó considerablemente su influencia.

La idea de una cultura proletaria específica, pura, fue rechazada por Lenin y Trotsky. Para el primero, el problema central era la superación del atraso cultural y, en esta vía, la asimilación de la herencia cultural del pasado; para el segundo, carecía de base la pretensión de construir una nueva cultura, proletaria, en el periodo de la "dictadura del proletariado". La posición de Lunacharsky era, en cierto modo, inter-

media: compartía el proyecto de crear una nueva cultura, proletaria, pero acto seguido reconocía que para ello el proletariado debía "estar totalmente pertrechado con la cultura de toda la humanidad" (p. 71). En este punto, se separaba de los teóricos más radicales del *Prolet-Kult,* partidarios de hacer tabla rasa de la cultura burguesa del pasado y de rechazar la herencia de los clásicos, y se acercaba a las posiciones de otros dirigentes como Lenin y Trotsky.

Pero el punto que suscitó más graves problemas para el *Prolet-Kult* fue su pretensión de autonomía absoluta respecto del partido y del Estado. En este terreno, la actitud de Lunacharsky, aunque comprendía que el problema de las relaciones no se podía abordar como antes de la existencia del poder soviético, no es tan clara y categórica como la que sostiene Lenin *(Tesis sobre la cultura proletaria,* 1920). Por no haber expuesto en el primer congreso del *Prolet-Kult* de un modo categórico su posición (la de someter el *Prolet-Kult* al Comisariado del Pueblo de Educación), encargo que le había dado Lenin, y por haber hablado, en cambio, sobre esto "en forma bastante conciliadora", como él mismo reconocerá más tarde con estas palabras, tuvo que sufrir un "rapapolvo" de Lenin. Todo esto viene a demostrar hasta qué punto Lunacharsky se acercaba por un lado (en el problema de la asimilación de la herencia cultural del pasado) y se alejaba por otro (en el problema de las relaciones orgánicas del *Prolet-Kult* con el Estado y el partido) respecto a las posiciones dominantes en la dirección del partido bolchevique.

Pero, también en otros puntos, Lunacharsky daba muestras de esta dualidad o ambigüedad de sus posiciones. Así, por ejemplo, fue bastante sensible a la búsqueda y realizaciones de los artistas que querían contribuir con el arte a la transformación del medio que nos rodea (el arte que él llamaba "industrial"). "En la transfiguración *material* del mundo, el arte desempeña un papel en tanto y cuanto da una forma bella a los objetos de uso cotidiano y a los elementos del medio" (p. 186). Esta alianza del arte y la industria sin elimi-

nar la utilidad, desde el ángulo de la economía, de la producción, le permite considerarla desde otro punto de vista: el de la relación estética. Lunacharsky no sólo comprende la importancia de estas realizaciones artístico-industriales y las justifica teóricamente, sino que organiza e impulsa la formación de los artistas en esa dirección con la creación del VJUTEMAS (Talleres de Enseñanza Superior de las Artes y las Técnicas), institución ejemplar que por sus grandes logros se anticipa en el tiempo y supera el famoso *Bauhaus*. Sin embargo, se niega a reducir el arte a la producción como pretenden los teóricos Arvatov y Kuchner, o artistas como Tatlin, Rodchenko, etcétera, y, sobre todo, rechaza categóricamente la concepción de los productivistas, que conciben la relación de arte y producción como simple producción de objetos útiles a la vez que niegan, como una actividad especulativa, el arte de un Malevich y, sobre todo, el arte anterior.

Pero, en definitiva, la razón de su negativa a esta reducción y, sobre todo, de este rechazo es la prioridad que él concede al arte como expresión de ideas y emociones, o arte "ideológico", como le llama; es decir, el "arte orientado hacia el conocimiento de la vida, y a ejercer una influencia sobre ella a través de los sentimientos humanos" (p. 294). Ahora bien, si el arte ha de servir a la revolución, ha de servirla como arte ideológico, o sea, contribuyendo al conocimiento de la realidad, influyendo en la conciencia de las masas y contribuyendo así a movilizarlas. Pero si ello es así hay que buscar la forma adecuada para que el arte cumpla ese fin, es decir, hay que recurrir "a la forma más legible del arte". Y esta forma es —para él— la forma realista, ya que es "aquella que el proletariado comprende" (p. 317). Así pues, Lunacharsky llega a la conclusión de que el realismo —en virtud de su comprensibilidad— se impone como la expresión más adecuada para hacer llegar el mensaje ideológico a las masas.

La tesis de Lunacharsky podría interpretarse —en un sentido estricto— como la necesidad de arte ideológico en una situación dada; por otro lado, su concepción de la relación

entre el arte y las masas podría explicarse por las condiciones históricas concretas de su baja formación estética y cultural. Pero cayendo en un enfoque un tanto sociologista afirma que "el arte de las nuevas clases que luchan y construyen su vida es siempre realista" (pp. 333-334). De este modo, dando a la tesis anterior un sentido amplio, Lunacharsky establece una unión natural entre realismo y socialismo que posteriormente veremos culminar, profundamente teorizada por Lukács, o convertida en arma de regimentación y burocratización artísticas, en el realismo socialista, aunque, desde luego, éste no significaba propiamente la unión propugnada por Lunacharsky.

A partir de esa prioridad del arte ideológico y de la posición privilegiada de su forma realista, Lunacharsky arremete contra el futurismo, el LEF (Frente de Izquierda de las Artes) y otras manifestaciones de la vanguardia artística rusa, a la que ve pura y simplemente como una rama del vanguardismo burgués europeo, sin reconocer las nuevas inflexiones que —como demostraban la poesía de Maiakovsky, la arquitectura de Tatlin, el cine de Eisenstein o el teatro de Meyerhold— podían producirse en ella bajo el impacto de la revolución. Sobre el futurismo se expresa de un modo tajante: "Creo que el camino del arte del pasado al arte proletario, al arte socialista, no pasa por el futurismo" (p. 116). Sus juicios sobre el constructivismo, sobre Tatlin y, en particular, sobre su proyecto de *Monumento a la III Internacional* nos parecen lamentables y demuestran hasta qué punto dominaba en él un gusto conservador, clasicista o un enfoque unilateralmente realista. Bien es verdad que al expresar con toda franqueza esta actitud negativa hacia las nuevas aportaciones de la vanguardia, él no pretende —como, en general, no pretendían Lenin ni los dirigentes bolcheviques de esos años— que esa actitud, ese gusto, se tradujera en medidas administrativas, y menos aún en actos coercitivos. Así, después de haberse pronunciado en términos duros con respecto al futurismo, agrega de inmediato que ésa es su opinión personal y

que "de ella no se puede deducir que el arte futurista no debe ser divulgado" (p. 116).

La actitud teórica de Lunacharsky hacia el futurismo y otras manifestaciones vanguardistas se manifiesta asimismo en el rechazo de la teoría de los formalistas rusos. De acuerdo con una visión prejuiciada de su método, llega incluso a desconocer sus valiosas aportaciones al tratar de superar la dicotomía de contenido y forma, y poner al descubierto la estructura formal de las obras artísticas. Las limitaciones del formalismo son evidentes: su inmanentismo absoluto le lleva a estrellarse una y otra vez en el problema de las relaciones entre el arte y la vida social. Sin embargo, no merecía por ello una negación tan radical de sus logros. Lunacharsky, al examinarlo, va mucho más allá, o se queda mucho más acá, que otros dirigentes políticos de su tiempo que también se ocuparon de esta escuela, por cierto con bastante agudeza, como Trotsky y, años más tarde, Bujarin. Ciertamente, sus recaídas en la doctrina plejanoviana del arte como "equivalente social" no le podía permitir captar una teoría y un método artístico que justamente al fijar la atención en la complejidad de la estructura formal, lejos de abolir el problema de las relaciones entre arte y sociedad, venían a demostrar la complejidad de esta relación, la riqueza de sus mediaciones y la dificultad de ponerlas al descubierto si no son vistas *en* y *desde* la estructura formal misma.

Pero en Lunacharsky encontramos, junto a su intolerancia teórica en el plano estético, una tolerancia político-práctica que hemos visto ejemplificada en su actitud hacia el futurismo. Y no sólo eso: incluso su cerrazón a las realizaciones de los artistas "de izquierda" en cuanto implican una desviación de su función ideológica, no le impide captar e impulsar desde el VJUTEMAS la contribución del nuevo arte a la transformación del mundo que nos rodea, al aliarse con la vida cotidiana. Pese a su latente sociologismo, Lunacharsky dice cosas de gran validez hoy día acerca de la situación del arte en las condiciones de la producción capitalista, y el papel de ésta

en la producción de ismos, e incluso sobre la naturaleza propia de la creación artística.

Así ocurre, por ejemplo, al enfrentarse al fenómeno de la aparición del cezanismo. Aunque rinde tributo a cierto esquema sociologista (el cubismo con su tendencia a la organización como expresión de la tendencia de la burguesía francesa de fines de siglo a organizarse y superar los intereses individuales), ello no le impide apuntar agudas caracterizaciones que no pueden dejar de suscitar nuestra aprobación:

> [...] Un verdadero pintor debe expresar la potencia de las cosas, crear verdaderamente un nuevo mundo, que debe ser mejor que el que vemos. Para el cezanismo, el artista no sólo es un hombre que expresa el mundo, sino que debe ser un creador que dirige nuestro mundo hacia un mundo nuevo [pp. 236-238].

Ciertamente, si Lunacharsky hubiera dado a esta tesis un alcance mayor se habría librado de caer en el esquematismo sociologista que reaparece en él junto a afirmaciones como la que acabamos de transcribir.

Todo predisponía en Lunacharsky a encontrarse en una situación de constante conflicto: por un lado, su formación clasicista, tradicional en un mundo en revolución que él —como militante revolucionario— había contribuido a forjar; su apego y defensa a ultranza de la herencia clásica, y, por otro, su tolerancia hacia las corrientes estéticas que detestaba, e incluso (en el *Prolet-Kult* y en el VJUTEMAS) su impulso hacia aspectos innovadores del arte. Por obra de estas actitudes diversas que en él se conjugan, Lunacharsky se va a encontrar bajo el fuego cruzado de críticas opuestas. Mientras que los dirigentes del partido le reprochan ser demasiado complaciente con los iconoclastas del arte del pasado y con las innovaciones al margen de las masas, y adoptar una actitud conciliadora frente a los que pretenden sustraer la construcción de la nueva cultura, proletaria, al Estado y al partido, los artistas de "izquierda" le critican su fervor por la herencia clásica y la cultura del pasado, incompatible con el nuevo arte proletario, y le reprochan su apego a las formas tradicionales, realistas, de expresión.

Y, sin embargo, no obstante estas críticas cruzadas, Lunacharsky permanece en su puesto, si bien en condiciones cada vez más difíciles después de la muerte de Lenin. Si este primer comisario de Educación del gobierno de los *soviets* ha podido serlo, sobre todo en los primeros años, es porque él con sus propias contradicciones ha encarnado perfectamente la política cultural y artística del nuevo régimen en todo un periodo. Moviéndose entre exigencias opuestas y difícilmente conciliables, marcando el paso entre la utopía y la realidad, Lunacharsky ha sido el mejor intérprete de una política que él mismo ha expresado con estas palabras: procurar "como hasta ahora, en la medida de sus fuerzas, conservar lo mejor del viejo arte, ya que su asimilación es imprescindible para el desarrollo de las masas, sin impedir nunca el desarrollo, aunque sea dudoso, para no cometer errores en este sentido y no destruir algo digno de vivir, aunque todavía sea joven y débil" (p. 183).

Los textos de Lunacharsky, en esos primeros años de la revolución,[3] abordan cuestiones de estética, teoría del arte y de la literatura. No son ciertamente los textos de un teórico que se enfrenta serenamente a ciertos problemas en el aislamiento de su gabinete de estudio; son ante todo los de un político que tiene que hacer frente a imperiosos, agudos y complejos problemas prácticos en el curso de una gran experiencia histórica que no tiene precedente: la de construir una nueva sociedad, y con ella una nueva cultura, aliando en este proceso el arte y la revolución. En ellos vemos planteadas de una manera viva, porque los problemas vienen de la vida misma, las relaciones entre el arte y la revolución, entre el arte y las clases, entre el arte y la política, entre el arte y la producción, entre el arte nuevo y el arte del pasado, entre el arte y la educación, entre la libertad de creación y la férrea necesidad impuesta por la realidad concreta.

Pocos como Lunacharsky han subrayado la libertad de creación en el arte, no obstante su predilección por cierta forma de creación. Pero la vida misma le ha confirmado una

y otra vez, en las condiciones difíciles de los primeros años de la revolución, lo que Marx, adalid desde su juventud de la libertad, había ya proclamado: que la libertad no es algo abstracto, que la idea de la libertad es inseparable de la revolución, y que una y otra tienen un contenido concreto. También en el arte: no se puede plantear la libertad de creación al margen del contenido, de las vicisitudes concretas de esa libertad. Por ello, a los cinco años de revolución, dice Lunacharsky:

> Nuestra aspiración a la plena libertad de creación que florece [...] a través de la maldita necesidad, impuesta por la contrarrevolución, de salvaguardar con la violencia precisamente este ideal, a través de la necesidad forzosa impuesta por aquélla, sólo puede vislumbrarse como el tenue rayo de la luna entre las nubes [p. 108].

¡Clara comprensión del carácter concreto de la libertad de creación y admirable reconocimiento del duro recorte que sufre ella cuando pasa del plano ideal —el único en el que la venera el filisteo— al duro plano de la realidad! Pero también es cierto que Lunacharsky nunca pretendió hacer de esta necesidad una virtud. Todos los problemas anteriores son concretos y, por ello, vitalmente prácticos, pues a Lunacharsky lo que le interesa, en definitiva, es ver cómo el arte, sin dejar de servirse él mismo de la revolución, puede contribuir a la construcción de la nueva sociedad, formando, elevando y educando la conciencia de las masas.

Pero esta idea de servicio es, como hemos visto, la fuente misma de sus conflictos y contradicciones. Lunacharsky tratará de superarlos afirmando una línea de preferencias estéticas que corresponde a las exigencias de la realidad y de su propia formación cultural, pero al mismo tiempo aplica la política —mantenida en general por los dirigentes bolcheviques— de no imponer a los artistas sus gustos y preferencias. Esa política, afirmada aún en 1925 por la resolución del Comité Central del partido, permite el libre juego no sólo de esas tendencias, sino incluso de organizaciones artísticas opuestas.

Pero esa política es justamente la que se irá aboliendo a medida que se impone un proceso de burocratización de la vida social del Estado y del partido. Y a medida que se fortalece esta tendencia, que alcanzará su culminación en los años 1932-1934 (años de la disolución de las organizaciones artísticas y de la proclamación del realismo socialista como método oficial de creación), el papel de Lunacharsky se hará cada vez más innecesario en su preparación. Todos los escritos y discursos de Lunacharsky, hasta su salida del Comisariado (1929) y su muerte (1933), hay que considerarlos a la luz de los cambios que se operan por entonces en la sociedad soviética, particularmente en la política cultural y artística. Cierto es que también él hablará de realismo socialista en sus últimos años; pero la concepción de éste —como una variedad de formas impuestas por la variedad de la realidad misma—, que se asemeja un tanto a la concepción brechtiana, tendrá poco que ver con la concepción que se impondrá de un modo dogmático con Zhdanov.

Ciertamente, Lunacharsky había propugnado un arte ideológico, realista, capaz de movilizar a las masas, pero no en el sentido dogmático coercitivo que había de conducir a una política artística que tenía poco que ver con la suya.

El grave problema de lograr el encuentro entre el arte y las masas, que tanto le había preocupado en los primeros años de la revolución, parecía haber encontrado su solución, desde la década de los treinta, con un arte supuestamente realista y socialista que alcanzaba una comprensibilidad masiva. Pero, ciertamente, la solución encontrada, a costa de un rebajamiento y simplificación de las formas de expresión, implicaba un cambio en los términos de la relación. En efecto, no era ése el arte que Lunacharsky había buscado, ni eran estas masas —educadas en un culto académico a viejas formas burguesas de expresión— las que él, por un camino complejo y contradictorio, había pretendido buscar.

1975

[1] Las cifras entre paréntesis remiten a la página correspondiente en el libro de Anatoly V. Lunacharsky, *El arte y la revolución*, Grijalbo, col. Teoría y Praxis, México, 1975, para el cual fue escrito como prólogo el presente texto.

[2] Parte de los cuales se recogen en el volumen de Anatoly V. Lunacharsky, *El arte y la revolución,* ed. cit.

[3] Recogidos en el volumen citado: Anatoly V. Lunacharsky, *El arte y la revolución.*

EL DISEÑO Y EL OCTUBRE RUSO

Lector: estas palabras mías escritas a modo de prólogo sólo vienen a anticipar lo que muy probablemente, a lo largo de las páginas del presente libro, tú descubrirás por cuenta propia: su alto valor teórico como investigación documentada, rigurosa y objetiva de una experiencia histórico-artística inolvidable y apasionante: *el diseño* que *se definió en Octubre.* Y ese descubrimiento se afirmará aún más al reconocer que el autor rotura un campo temático en el que las incursiones han sido frecuentes desde hace medio siglo, lo que, lejos de ser un obstáculo, ha sido un incentivo para arrojar —enfrentándose a enfoques rutinarios— nuevas luces sobre el tema. ¿Qué tema? El que se desprende del título del libro, título un tanto modesto, ya que no promete toda la riqueza de ideas que bajo él se despliega.

Se trata, pues, del diseño como un campo específico de lo estético. De un campo estético que conquista en nuestra época el derecho a existir después de un largo forcejeo con sistemas de todo género (económicos, políticos, ideológicos y estéticos) empeñados en cerrarle el paso con la pretensión de que lo estético no se contamine con la utilidad o funcionalidad, o sea, con lo que es la savia misma del diseño.

Poner ante tus ojos, lector, las vicisitudes históricas por las que ha tenido que pasar para poder sacar a la luz su doble rostro estético-funcional que, en verdad, es uno solo en pugna con las concepciones tradicionales empeñadas en hacer de esa dualidad una incompatibilidad absoluta; destacar el

papel decisivo que en la génesis del diseño han desempeñado los artistas modernos y, por último, acentuar la presencia determinante en ese proceso de la vanguardia artística rusa, movida por el soplo vital del viento revolucionario de octubre, constituyen las líneas maestras de la investigación que tienes, lector, en tus manos.

Para llevarla a cabo, su autor no ha hecho más —ni menos— que adentrarse en la historia real, sin pretender por ello hacer una obra histórica. En verdad, sólo tomando el pulso a los acontecimientos históricos podía eludir las trampas que acechan siempre a todo trabajo teórico: la especulación. Es en la realidad histórica, ciertamente, donde Gerardo Mosquera encuentra las contradicciones que se dan en la definición o constitución del diseño: entre arte e industria, o entre belleza y función, y a las que se enfrentan unilateralmente en el pasado las concepciones romántica y utilitarista del arte.

Dichas contradicciones tienen lejanas raíces, como lo atestigua el viejo Sócrates en un diálogo platónico, pero sólo estallan con fuerza a partir del enorme desarrollo que las fuerzas productivas adquieren con la Revolución industrial. Las contradicciones reales que el autor registra, y que se agudizan sobre todo en nuestra época, tienen por base la estructura económico-social capitalista, y es justamente en ese terreno histórico-concreto en el que se ponen en juego —en un nuevo juego— los valores estéticos. Se trata, pues, de investigar cuál es el nuevo destino de esos valores, si es que no se han disuelto —como pretende cierta teoría y práctica— en la producción material.

Mosquera enjuicia críticamente las primeras y falsas soluciones con las que se pretendió —ya desde la Revolución industrial— superar las contradicciones antes señaladas y que esquemáticamente pueden reducirse a dos: sacrificio de lo estético a lo funcional, o estetización en un sentido tradicional (embellecimiento) de la industria. Al descartarse una y otra, la solución verdadera sólo podía venir de la integración

de los opuestos en una nueva síntesis que absorbiera lo estético y lo funcional. Era la solución que habría de culminar en el diseño; ahora bien, como muestra claramente el libro al presentarnos con todo detalle los avatares de la batalla que hubo de librarse para llegar a ella, la solución no fue nada fácil. Basta recordar a este respecto la tormenta que provocó, a fines del siglo pasado, el intento de conjugar los opuestos ya señalados en la construcción de la Torre Eiffel.

Ahora bien, aunque parezca sorprendente, la solución habría de venir —como el libro muestra y demuestra convincentemente— más que de la industria, la técnica o la ingeniería, del propio arte. Mosquera subraya a este respecto el papel decisivo que desempeñó la vanguardia artística y, particularmente, el futurismo y el constructivismo rusos. Ella fue no sólo vanguardia en el arte, sino también avanzada en la formación de la nueva sensibilidad estética, que permitía ver una síntesis o unidad allí donde tradicionalmente sólo se reconocían las antinomias insuperables de arte e industria, funcionalidad y belleza, estética y vida cotidiana. En este terreno, el autor se mueve con paso firme, guiado por una idea fecunda: la de que el movimiento artístico moderno (y especialmente lo que él llama la "cultura de la abstracción") conduce necesariamente al diseño. Entendido éste como producción de bienes que atiende conjuntamente a requerimientos económicos, constructivos, funcionales y estéticos, el autor lo deslinda claramente del arte y la artesanía, a la vez que extiende el hilo común de la creatividad que los une.

El esclarecimiento de la naturaleza del diseño y el trazado de sus formas específicas (industrial, gráfico, escénico, ambiental, etcétera), a los que el autor consagra largas páginas, constituyen la parte medular del libro. Ahora bien, como en toda verdadera investigación objetiva que, en definitiva, es análisis de lo que hay de propio o específico en el fenómeno estudiado, o como viene a decir Lenin: análisis concreto de lo concreto, Mosquera insiste una y otra vez en hacer las distinciones necesarias, pues sólo a través de ellas puede hacer-

se visible lo específico y, por tanto, lo concreto. Naturalmente, esto exige poner lo concreto —la formación histórica del diseño— en la realidad social correspondiente, de la que lo ideológico es un componente intrínseco. De ahí que el autor se detenga en el significado ideológico del diseño en la sociedad capitalista para llegar a la conclusión de que, dadas las condiciones en que ahí se produce, no hay ni puede haber en él "neutralidad ideológica" alguna. Pero esto no exige —precisa el autor— compartir las posiciones ultraizquierdistas que, al elevar su carga ideológica burguesa al plano de lo absoluto, acaban no sólo con ella sino incluso con el diseño mismo. El autor concluye pues acertadamente que si es erróneo pensar que el diseño sea de por sí una alternativa revolucionaria, también lo es negar sus verdaderas posibilidades.

Antes hemos subrayado el papel que Mosquera atribuye al movimiento artístico moderno en la definición del diseño. Pero a juicio suyo lo decisivo dentro de él —y a ello dedica casi la mitad del libro— es el papel que cumplió en ese proceso la vanguardia artística rusa. La luz que arroja en este punto se hace necesaria, ya que todavía hoy sigue siendo habitual iniciar la historia del diseño con la *Bauhaus,* sin prestar apenas atención a los pasos dados por el VJUTEMAS y, con él, a lo que aportaron en este terreno los artistas rusos. Basta mencionar con este motivo el libro *El diseño industrial y su estética* (1968), de un tratadista tan conocido como Gilles Dorfles, quien, al hacer la teoría y la historia del diseño, se permite no referirse una sola vez a lo que se hizo —antes o al mismo tiempo que en la *Bauhaus*— en la Rusia revolucionaria.

Difícil es a estas alturas tapar el sol con un dedo, ese sol que Mosquera nos muestra en su libro en todo su esplendor. Y lo hace, pues de otro modo sería inexplicable "el diseño que se definió en Octubre" sin detenerse a fondo en las contradicciones a que tuvo que enfrentarse en una situación histórica dada: entre su utopismo estético y una descarnada realidad, entre sus posiciones avanzadas y el conservaduris-

mo estético de las masas, entre su lenguaje nuevo y las exigencias de la comunicación social, etcétera. Contradicciones, en definitiva, entre el arte y la revolución. Sin idealizar la vanguardia artística, el autor desentraña sus intenciones y pone en la balanza sus logros y sus fracasos, a la vez que describe las vicisitudes a que se enfrenta en su nacimiento, apogeo y muerte.

Claramente quedan marcadas en el libro las limitaciones de los objetivos utópicos de la vanguardia al chocar con la cruda realidad de los primeros años de la revolución. Sin embargo, no por ello el autor cierra los ojos a sus logros. Por el contrario, los hace resaltar justamente en el terreno que más podía interesar a la revolución: la calle, las masas y la comunicación social. Ciertamente como arte en la calle, de agitación y de masas, podemos encontrarlo en el teatro, en las fiestas populares (especie de *happenings* políticos monumentales), en la propaganda, en la gráfica, etcétera. El libro de Mosquera ofrece, en este punto, una rica documentación gracias a la cual podemos saber que la contribución de la vanguardia artística rusa en un terreno que parecía estarle vedado es mucho más original y efectiva de lo que suele reconocérsele. En suma, el material abundante y bien seleccionado en que el autor apoya su investigación obliga a no exagerar el utopismo de la vanguardia artística y a mantenerlo dentro de sus verdaderos límites. Pero, al afirmar esto, nos alejamos también un tanto del punto de vista del autor en el sentido que veremos un poco más adelante.

Limitado, pues, el utopismo citado, se afirma nuestra confianza en lo que una revolución socialista puede y debe dar estéticamente, ya que —como dice el autor— los vanguardistas rusos en los años de la revolución "fueron capaces en algunos casos de compatibilizar sus intentos como vanguardia con los requerimientos de la comunicación masiva". Y agrega que, por su originalidad y creatividad, fueron capaces de "salirse de sí mismos para acercarse a las masas". Esta imagen tan vívida y certera de la vanguardia que se sale de sí

misma para acercarse a las masas, no corresponde, por supuesto, ni podía corresponder a la vanguardia que en Occidente se desenvolvía en un marco burgués; es la imagen de la vanguardia en las nuevas condiciones sociales que le abre la revolución. Al ofrecernos esa imagen, el libro contribuye a cerrar el paso a esa otra imagen, tan reiterada, de la vanguardia, que se hace acreedora a su condena por decadente y burguesa o, en el mejor de los casos, por su irremediable utopismo.

Pero, volviendo al diseño que "se definió en Octubre", subrayemos que el libro —de acuerdo con su título— logra poner de manifiesto el nexo entre el nacimiento del diseño y el nuevo espacio social abierto por la revolución. Y —como claramente demuestra el autor— en la forja de ese nexo corresponde un papel decisivo a la vanguardia artística rusa con su "cultura de la abstracción", y especialmente al constructivismo, cuya grandeza en aquellos años dibuja Mosquera con vigorosos trazos. Y, como ya hemos apuntado, esa grandeza se nos hace más evidente al destacar el autor la función social que la vanguardia artística rusa cumple en torno a estos tres ejes: el arte en la calle, la propaganda y la producción material. Con este motivo, hace referencia al problema de la socialización del arte en los términos en que se plantea actualmente, problema que en verdad —como reconoce Mosquera — la vanguardia no llegó a plantearse, aunque proporcionó elementos para su planteamiento actual.

Finalmente, el libro aborda una cuestión que sigue siendo actual y suscita en nosotros, con respecto al punto de vista del autor, el alejamiento al que aludíamos anteriormente. Se trata del utopismo de la vanguardia. Ya vimos que Mosquera pone suficientes elementos en nuestras manos para corregir la idea de un utopismo a ultranza que serviría para descalificar fácilmente su intervención social. El autor vuelve a plantearse la cuestión, aunque ahora en términos más categóricos: ¿Pudo haber hecho más de lo que hizo? Y su respuesta —que veladamente constituye un reproche— es justamente

que la vanguardia pudo haber hecho más, de haber tenido un "mayor sentido de la realidad", lo que equivale a decir: de haber sido menos utópica. Pero veamos esta respuesta del autor con sus propias palabras: "Si la vanguardia hubiera tenido unidad, sentido práctico y mayor capacidad para evaluar la realidad hubiera conseguido una base social y política que dificultaría la acción de las causas externas y su derrota".

Es aquí donde juzgamos conveniente mantenernos a cierta distancia del punto de vista del autor. En primer lugar por esta razón: porque en un experimento tan sorprendente como el de la Revolución de Octubre, difícil era que los artistas más avanzados tuvieran una capacidad para evaluar la realidad que no siempre tuvieron ni podían tener los dirigentes políticos más sagaces y realistas, ni siquiera el propio Lenin. En segundo lugar, porque mal puede aceptarse —como demostraría el curso posterior de los acontecimientos— que el fracaso histórico no estuviera determinado también por la imposición dictada por una política cultural que culminaría en el stalinismo. Creo que el propio libro, aunque no se detiene en el periodo en que esa política aflora abiertamente, proporciona suficientes elementos para llegar a esa conclusión.

El capítulo final reafirma la tesis de Mosquera de que sin la "cultura de la abstracción" del arte moderno, que el autor nos muestra en toda su magnitud y riqueza, no se habría alcanzado esta gran conquista de nuestro tiempo que "se definió en Octubre". Lo que vino después no fue un enriquecimiento de lo conquistado, sino "una contraofensiva del academicismo del siglo XIX, que se impuso por la fuerza al movimiento moderno, impidiendo su evolución". Pero, como dice también Mosquera, esta contraofensiva no podía cerrar el paso a lo que estaba ya ganado para siempre: el paso del arte abstracto al diseño como forma de comunicación masiva dirigida a satisfacer necesidades sociales. Y así nos lo hace ver convincentemente el libro al desplegar en toda su riqueza los logros de los grandes diseñadores rusos.

Cumple, pues, venturosamente Mosquera lo que se había propuesto: poner de relieve el papel decisivo que, en los años inmediatamente posteriores a la revolución, desempeñaron los artistas rusos en la definición del diseño. La realización de ese objetivo exigía alternar una rica documentación con una interpretación fundada y objetiva de los hechos, la información acuciosa con un riguroso análisis y, por último, la valoración serena de un movimiento artístico tan unilateralmente ensalzado y condenado sin dejarse arrastrar por esquematismos y apriorismos. Sólo así se podía alcanzar lo que el libro efectivamente ofrece: una visión rigurosa y a la vez viva de la singular experiencia estética que, en las difíciles condiciones del Octubre ruso, permitió transitar del arte más avanzado al diseño.

No quisiera poner punto final a estas páginas sin detenerme, aunque sea brevemente, en algunas consideraciones de orden metodológico. En su "Introducción", el autor señala que se "ha valido del instrumental de la estética marxista" y que ha tratado de "ser marxista por su metodología y su intención". Los resultados alcanzados —la práctica una vez más — prueban que la intención se ha cumplido y que el método marxista ha sido aplicado ejemplarmente al estudiarse una experiencia histórica concreta: la definición del diseño en octubre.

Ciertamente, el autor ha aprovechado el instrumental teórico y metodológico que le ofrecía el marxismo: condicionamiento histórico-social de los procesos artísticos; papel de las contradicciones en ese condicionamiento y esos procesos; relaciones entre arte, ideología y sociedad, así como entre producción material y producción artística, etcétera. Pero lo que el marxismo ofrecía no determinaba lo que estaba por hacer en este caso: su aplicación a una realidad concreta, específica. Y esto es lo que ha hecho fecundamente el autor. Para ello, y a la vista de tantos naufragios, ha tenido que navegar cautelosamente para sortear dos peligrosos escollos: uno, el de la especulación, y otro, el del sociologismo. Y de

ambos se ha librado sin tener que caer —como han caído en más de una ocasión ciertos seudomarxistas— en el empirismo, en un caso, o en el idealismo, en otro.

Gracias al uso fecundo del método marxista, queda claro en el presente libro que el diseño sólo podía definirse como respuesta a necesidades sociales que ya no podían ser satisfechas manteniendo la separación entre funcionalidad y belleza, o embelleciendo la industria. Pero a la vez la tesis marxista de la autonomía relativa del arte permite comprender cómo el movimiento artístico moderno y su expresión concreta en las condiciones de octubre, el arte de la vanguardia, conduce al diseño. La aplicación creadora del método marxista permite comprender asimismo que la búsqueda de la solución que sería justamente el diseño no era puramente exterior a las condiciones sociales, como pretendía vanamente la vanguardia occidental, ni exterior al arte, como había postulado el funcionalismo extremo. El arte como arte había preparado una solución que, ciertamente, no sólo era artística sino incluso social; de ahí las contradicciones y dificultades que surgen en el paso del arte al diseño. Sin embargo, y esto queda suficientemente claro en el libro, fueron los artistas y no los ingenieros o los técnicos, los adelantados o exploradores de esa nueva tierra estética que habría de ser el diseño.

Así pues, a los méritos del libro antes señalados respecto del esclarecimiento y desarrollo del diseño en octubre y del papel decisivo que en ello desempeñaron los artistas rusos de vanguardia, hay que añadir la aplicación ejemplar del método marxista en ese esclarecimiento. O lo que es lo mismo: la superación de los escollos citados de la especulación y el sociologismo al seguir, en el estudio de la experiencia histórica del diseño en octubre, la vía concreta exigida por el movimiento mismo de lo real, o sea, la vía de la dialéctica.

1986

TROTSKY: ARTE Y REVOLUCIÓN

"Arte y revolución" dice el tema de nuestra mesa. Y agrega: "una polémica de entreguerras", con lo cual se nos fija el tema en relación con el pasado, como si se tratara de una querella que tiene poco que ver con el presente. Y, en cierto modo, no falta aquí la razón, porque las relaciones entre arte y revolución resultan en este momento un tema histórico, carente de la actualidad que tuvo, y de la atracción y pasión que despertó en las décadas de los treinta y cuarenta, justamente las de la entreguerra (no sé por qué se pone en el título del tema en plural). Ciertamente, no se agotó en la posguerra, aunque se prolongó bajo el signo más amplio de origen sartreano del "arte comprometido" o arte cuya "intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios " (Sartre), compromiso que al radicalizarse podría entenderse como un compromiso revolucionario del artista.

El problema de las relaciones entre arte y revolución no dejó de proyectarse en América Latina, primero con la Revolución mexicana, en relación con la cual Trotsky, ya en el exilio, y refiriéndose precisamente a Diego Rivera, ve en su obra al verdadero arte revolucionario; más tarde, en la década de los sesenta, vuelve al primer plano con la Revolución cubana. Después, el problema desocupa la escena, simplemente porque los fracasos revolucionarios en nuestro continente dejan al arte sin este referente revolucionario. Sin embargo, aunque hoy no está a la orden del día un cambio revolucionario, y especialmente de signo socialista, la cuestión

del arte revolucionario —casi siempre mal planteada por los dirigentes políticos, y mal respondida por los propios artistas que se hacían eco de ella— no es una cuestión que esté enterrada. Y no lo estará mientras siga siendo una necesidad el cambio radical de la sociedad, así como la alternativa socialista al sistema de opresión y explotación que es el capitalismo.

Pero volvamos al planteamiento de la cuestión, como se presenta en relación con la Revolución de Octubre, tras la conquista del poder por los bolcheviques, encabezados por Lenin y Trotsky, y los primeros pasos dados hacia la construcción de la nueva sociedad socialista.

Se trata, pues, de la relación entre el arte y esta revolución específica que es la Revolución de Octubre. Es un tema que preocupa a los dirigentes bolcheviques —y en especial a Lenin, Lunacharsky y Trotsky—, puesto que en el tránsito hacia la nueva sociedad no se puede dejar de contar con el arte, y le preocupa igualmente a los artistas, ya que se ven obligados a crear *en, desde* o *para* la revolución.

Hay que entender, aunque sea esquemáticamente, el contexto en que unos y otros se manifiestan. Cuando Trotsky publica su texto fundamental, *Literatura y revolución* (1923), se está a seis años de la toma del poder. Las dificultades internas —con la guerra civil y la devastación de la economía —, junto con las dificultades externas —intervención militar de 14 Estados capitalistas y cerco económico—, han obligado a una política de supervivencia (la del "comunismo de guerra"), y desde 1921 a la NEP, o Nueva Política Económica, para vencer el desbarajuste económico e iniciar una vía larga de transición al socialismo que se caracteriza por cierto pluralismo económico (convivencia de varias formas de economía bajo el dominio de la propiedad estatal).

No se está propiamente en el socialismo, y de esto se hallan conscientes los dirigentes bolcheviques que, dejando atrás metas incumplidas, se plantean el tránsito hacia él. A ese pluralismo económico no sigue un pluralismo político,

ya que el Estado se halla bajo el control del partido único, y su dictadura es incompatible con la participación de otras organizaciones sociales —soviets, sindicatos, cooperativas, organizaciones culturales— en las decisiones económicas, políticas o culturales. Sin embargo, en su campo específico, puede hablarse de un pluralismo artístico, que se manifiesta en la presencia de diversas corrientes y organizaciones de escritores y artistas.

Y estas tendencias y organizaciones se definen y distinguen entre sí en relación con la revolución: está, en primer lugar, la de los "compañeros de ruta", quienes no siendo, por su origen y sustancia ideológica o política, revolucionarios, acompañan por ahora a la revolución; están en segundo lugar los artistas que, siendo tales, ante todo por su impulso innovador en el lenguaje, en la forma, se suman a la revolución porque consideran que ésta, por su espíritu creador, será un terreno favorable para el arte que practican. Piensan que justamente por hacer este tipo de arte se identifican con la revolución. Es la tendencia que encarna el futurismo, y personalmente el poeta Maiakovsky, pero en ella estarían todos los que se reclaman de un arte de vanguardia. Y están en tercer lugar los que aspiran a poner el arte al servicio de la revolución, de las masas, atendiendo ante todo al mensaje ideológico, a las tareas inmediatas y despreocupándose de las innovaciones formales, aunque ello significa rendir tributo a un lenguaje artístico o literario ya establecido, tradicional, pero más accesible a las masas.

Las tres tendencias, que naturalmente pueden subdividirse en otras en su seno, constituyen las regiones fundamentales de la geografía artística y literaria de la Rusia de los soviets: en la primera de ellas, los artistas se acercan a la revolución desde fuera; en la segunda, se instalan en la revolución como en el terreno natural de un arte que, por su naturaleza, es innovador —y para ellos revolucionario— de por sí. Y, en la tercera, el artista está en la revolución como parte de ella, en cuanto instrumento suyo.

¿Cuál es la posición de Trotsky ante estas tendencias, tal como nos la ofrece en *Literatura y revolución?* Con respecto a la primera tendencia, y cuyos nombres más representativos —y en cada uno de los cuales se detiene especialmente— son los de los poetas Essenin y Blok y el novelista Boris Pilniak, el juicio de Trotsky, en términos generales, podríamos expresarlo así: aunque "acompañan" a la revolución, no son escritores de ella. Son inconcebibles sin la revolución, pero "no la aceptan en su conjunto". Aunque tratan de unirse al torrente revolucionario, son individualistas, y Trotsky se pregunta, sin que pueda contestar con plena certidumbre, "¿hasta qué estación nos acompañarán?"

Con respecto a la segunda tendencia que él ve, ante todo en el futurismo, toma en cuenta que éste basa su relación orgánica con la revolución en su negación de las tradiciones intelectuales, lo que le lleva incluso a "arrojar a la basura a Pushkin"; la basa asimismo en su ruptura con los "parásitos realistas de la vida cotidiana" y, de acuerdo con los teóricos del LEF (Frente de Izquierda de las Artes), en la necesidad de asociar el nuevo estilo con la industria y las máquinas, y de fundir el arte y la vida. ¿Cómo no identificar este arte, que es la innovación por naturaleza, o "el arte de presentar lo que se está cansado de ver, como si fuera nuevo", con lo que es —como la revolución— la creación, la innovación misma en el terreno social? Y, sin embargo, aunque Trotsky no regatea los logros y méritos del futurismo, "su rebelde actitud hacia la antigua estética" y su "utilidad para el desarrollo y el despertar del arte", traslada su apreciación crítica sobre todo al plano ideológico y considera que "en el futurismo, aun cuando se haya entregado por completo a la revolución, se encuentra más el espíritu revolucionario de la bohemia que el del proletariado".

Finalmente, Trotsky toma posición ante la tercera tendencia, representada por los poetas y escritores que se llaman y consideran a sí mismos "proletarios" y se agrupan en torno a la revista *Kuznitsa (La Fragua).* Como proclaman que "el es-

tilo es la clase", deducen, según Trotsky, que ellos pueden crear el arte adecuado al proletariado. Trotsky sale al frente de esta tendencia rechazando no sólo su presupuesto teórico ("el estilo es la clase"), sino también la práctica artística con la que pretenden expresar a la revolución. Y esta práctica se caracteriza en muchos jóvenes poetas proletarios porque, lejos de dominar la técnica, "ésta los domina a ellos". De ahí que a muchos no les importe un "arte inhábil" que para Trotsky no sería arte —posición que para él encierra un "profundo desprecio hacia las masas"—, pues el arte para el proletariado "no puede ser de segunda categoría". Esto no significa que sólo la atención a las nuevas formas garantice el arte de la Rusia revolucionaria. Y, con este motivo, pone como ejemplo al poeta Demian Bedny, quien "no ha creado nuevas formas y hasta aprovecha lo más escogido de las antiguas; pero éstas renacen en él como incomparable mecanismo de transición al mundo de los ideales bolcheviques" (es decir, del mundo de la revolución al socialismo).

Vemos, pues, que a Trotsky no le satisface el arte existente en su tiempo; no existe todavía para él "un arte de la revolución", y menos aún el arte nuevo, de la nueva sociedad, que —como a ella— llama socialista. ¿Cómo concibe uno y otro? ¿cómo los distingue? Pero, antes de responder a estas cuestiones, veamos lo que Trotsky entiende por arte. En *Literatura y revolución,* reivindica la concepción marxista del arte frente a los argumentos que a ella opone el teórico más importante del formalismo ruso, Victor Sklovsky. Al hacerlo, subraya la dependencia y la función social objetiva del arte, pero al mismo tiempo reconoce "la importancia del elemento formal", pues —como él dice— "el arte puede y debe ser juzgado desde el punto de vista de sus relaciones formales, pues no puede haber arte sin ellas". Pero, a la vez, tomando en cuenta las influencias de carácter social, sostiene: "Los métodos de análisis formal son necesarios pero insuficientes".

En este punto, y tanto con respecto a la práctica poética del futurismo como a la teoría —inspirada en ellos— de los

formalistas rusos, Trotsky se muestra mucho más agudo y abierto que otros dirigentes bolcheviques que se ocuparon del tema —como Lunacharsky— y que, cayendo en un sociologismo estrecho, negaban no sólo los logros del futurismo, sino también la importancia de los elementos formales en la estructura compleja de la obra de arte.

Pero la definición del arte que se halla latente en *Literatura y revolución* está en la base de la idea de su historia: "La evolución del arte es la prueba más fehaciente de la vitalidad e importancia de una época histórica"; la hallamos explícitamente en dos escritos, bastante posteriores. En su texto "El arte y la revolución" afirma que "el arte es una expresión de la necesidad que tiene el hombre de una vida armoniosa y completa; es decir, de su necesidad de los bienes supremos que le niega una sociedad de clases". Y en el "Manifiesto por un arte revolucionario independiente" dice:

> El verdadero arte, o sea, aquel que no se satisface con las variaciones de modelos preestablecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad, no puede dejar de ser revolucionario; es decir, no puede sino aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo sea para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan y para permitir a toda la humanidad elevarse a las alturas que sólo genios solitarios han alcanzado en el pasado.

Esta concepción del arte y de sus relaciones con la sociedad es la que está presente en Trotsky no sólo en su crítica y valoración de las tendencias artísticas existentes, sino sobre todo al examinar otras cuestiones candentes en su tiempo. La primera es la de qué arte puede hacerse en las condiciones históricas concretas en que vive la sociedad surgida de la revolución, y en la situación histórica, concreta, difícil en que se encuentra. ¿Es posible hacer un arte nuevo, completamente opuesto al arte burgués, un arte que rompa totalmente con el arte del pasado? Es la posición de la organización *Prolet-Kult* (Cultura Proletaria) a cuyas tesis se habían opuesto también Lenin y Lunacharsky.

El *Prolet-Kult* se había convertido en una organización muy importante e influyente, tanto que pretendía dirigir, con autonomía respecto del Estado y del partido, la vida cultural.

Lenin y Lunacharsky —que era el comisario de Educación— coincidían en rechazar la idea de una "cultura proletaria" propia, rompiendo los nexos con la cultura del pasado. Lenin se oponía a su vez a toda idea de autonomía cultural respecto del partido; Lunacharsky se sumó a ella después de ser criticado por Lenin. Ahora bien, Trotsky, aunque no estaba de acuerdo con que el *Prolet-Kult* tomara en sus manos la dirección de la vida cultural, negaba que el partido "esté llamado a ejercer el derecho de mando" en el campo del arte.

Así pues, Trotsky se enfrentaba al *Prolet-Kult* al querer éste hacer tabla rasa del pasado y producir un "arte nuevo" (que por otro lado era un arte de laboratorio, experimental, alejado de las masas), y al pretender —pretensión que también compartía Lunacharsky— crear un arte "nuevo" en las condiciones históricas, concretas, de transición.

A este respecto, hace una clara distinción entre el arte que, a juicio suyo, puede y debe hacerse en el periodo de transición —en una sociedad, por tanto, que todavía no es socialista—, y el arte nuevo de una sociedad que no existe aún, o socialismo. Al primero le llama *arte de la revolución* y al segundo *arte socialista.* Por ello dice: "No debe confundirse el arte de la revolución, en el que se reflejan todas las contradicciones de la literatura en el periodo de transición, con el arte socialista, para el que todavía no se han creado fundamentos".

El arte de la revolución se refiere no sólo —aclara Trotsky — al que acerca a la revolución, o la elige como tema, sino incluso a aquel cuyas obras "están teñidas de su nueva conciencia". Con respecto a él, a su estilo, a sus formas, Trotsky dice que este arte de la revolución, que "no podrá ignorarla", "se verá obligado a prescindir del viejo Tolstoi [...]". En cuanto al arte nuevo, socialista, se trata de un arte que sólo podrá existir, después del periodo de transición, en una sociedad nueva, socialista, en la que plenamente domine la solidaridad humana; un arte que, aunque deje cierto espacio al realismo, será incompatible con un retorno a la mística.

Con todo, Trotsky no cae en ningún monismo realista y sostiene que "el nuevo artista necesitará de todos los métodos y hábitos creados por el pasado y de otros más todavía, para comprender la nueva vida". Tiene en este aspecto una visión que lo aleja del reduccionismo tradicional del arte, y atisba en un futuro con "una gigantesca ampliación de la esfera del arte y de la calidad artística de la industria". Por ello afirma, haciéndose eco de lo que cierta práctica artística ya ha realizado en la sociedad soviética, que "no solamente desaparecerá la barrera que separa el arte de la producción, sino también la que hoy existe entre el arte y la naturaleza". Y, como si se anticipara al arte ecológico de nuestros días, dice que la naturaleza se volverá "artística". Con todo, comparte los prejuicios tradicionales de otros dirigentes bolcheviques —como los propios de Lenin y Lunacharsky— hacia el monumento de Tatlin: la *Tercera Internacional* y la plástica de Lipschitz.

Tales son las ideas estéticas fundamentales de Trotsky, y en particular sobre el arte y la revolución, mientras vivió en su país. Ya en el destierro, perseguido implacablemente por Stalin y convertido en el crítico más importante y firme de su sistema burocrático-despótico, reafirma en diversos y esporádicos escritos sus ideas fundamentales, y critica duramente el arte oficial que se produce en el marco del llamado "realismo socialista": un arte basado en la mentira y el fraude, un arte cuyo "realismo" consiste en "la imitación de daguerrotipos provincianos" del siglo pasado, y cuyo "carácter socialista" consiste en representar "acontecimientos que nunca existieron". Pero la experiencia negativa del arte del periodo stalinista le permite ver confirmada su tesis acerca del papel del partido en el arte y la literatura, a juzgar por los resultados desastrosos que ha tenido en ese periodo.

Ahora reitera su tesis, de *Literatura y revolución* (en "El arte y la revolución", 1938), pero avalada por la experiencia terriblemente negativa, no sólo para los artistas que han sufrido el terror staliniano, sino también para el arte mismo: "Un

verdadero partido revolucionario no puede ni quiere tomar para sí la tarea de 'dirigir', y aún menos de mandar en el arte, ni antes ni después de la conquista del poder". Pero la imposibilidad de que el arte pueda someterse a semejante dirección está, a juicio de Trotsky, no ya en exigencias políticas o sociales, sino en la naturaleza misma del arte. Por ello, dice también en el mismo texto: "El arte, como la ciencia, no solamente no pide órdenes, sino que por su esencia íntima no puede tolerarlas". Y agrega, teniendo presente el arte que pretende servir a la revolución: "La creación artística tiene sus leyes, inclusive cuando conscientemente sirve a un movimiento social".

Quedan, de este modo, claramente expresadas las relaciones entre arte y revolución, que Trotsky puntualiza en estos términos: "El arte puede llegar a ser un poderoso aliado de la revolución, únicamente en la medida en que permanezca fiel a sí mismo". Palabras que recuerdan aquellas de Gramsci que vienen a significar lo mismo, sustituyendo "educativo" por "revolucionario": "El arte es educativo en cuanto arte, pero no en cuanto 'arte educativo', porque en este caso no es nada y la nada no puede educar".

Hay, pues, una clara reafirmación en este punto concreto —contra el dirigismo estético y artístico— que constituyó el eje de la política stalinista en el terreno del arte y la literatura. Esto, así como su reafirmación de las tesis marxistas clásicas acerca de la relación entre arte, ideología y sociedad, junto con la atención que presta, en el marco de esa relación, a la naturaleza propia, específica del arte, constituye la parte viva, medular de ese texto fundamental, uno de los más valiosos del marxismo sobre la literatura y el arte. Y, sin embargo, no deja de mostrar —en éste y otros escritos posteriores— ciertas limitaciones que se han revelado aún más vigorosamente con el correr del tiempo.

Ciertamente, el pluralismo artístico que Trotsky propugna hoy es inconcebible sin un verdadero pluralismo político. Incluso reducidas a un marco socialista, sus ideas en este pun-

to no dejan de suscitar dudas y temores. Cuando dice: "el partido está obligado a permitir una amplia libertad en el terreno del arte" esto suena bien, aunque ya no suena tanto la cláusula restrictiva que viene a continuación: "... eliminando únicamente sin piedad aquello que esté contra las tareas revolucionarias del proletariado". La cuestión no está sólo en que "la amplia libertad" queda limitada por razones revolucionarias, sino en quien fija esos límites. Y si es el partido único el que los fija, ya sabemos qué garantías ofrece éste al pluralismo artístico. Éste sólo puede darse allí donde el Estado no escapa al control social y donde, en un régimen plural de partidos políticos, éstos no se sitúan —con el Estado— por encima de la sociedad.

Hay también cierto ideologismo explicable, tanto en Lenin como en Lunacharsky, tratándose de dirigentes políticos que no se libran de la tentación de ver el arte ante todo por su función política. Y ese ideologismo en Trotsky se ve claramente en su valoración de la obra de los "compañeros de ruta" y los futuristas, así como en sus juicios sobre escritores contemporáneos: favorable en el caso de Jean Malaquais, y muy crítico y desfavorable con respecto a *Los conquistadores* de Malraux.

En virtud de ese ideologismo, en uno de sus textos últimos, el que redacta sin firmar: "Manifiesto por un arte revolucionario independiente" (1938), aunque arte y revolución se relacionan ahí en cuanto que lo que se desea es "la independencia del arte por la revolución" y "la revolución para la liberación definitiva del arte", tal independencia no queda bien asentada, si desatendiendo su naturaleza específica, su fidelidad a sí mismo —como en otro lugar ha dicho Trotsky— queda sujeta a la revolución, y si en nuestra época su tarea suprema se reduce —como se dice en el mismo manifiesto— "a participar consciente y activamente en la preparación de la revolución". Ahora bien, el arte, a nuestro modo de ver, sirve a la revolución no sólo cuando se pone a su servicio, sino también cuando desarrolla, extiende y profundiza su

propia creatividad, siendo fiel a sí mismo y a su propia naturaleza. En este sentido, es la revolución la que sirve al arte en cuanto que crea condiciones favorables para desarrollar, extender y profundizar su propia naturaleza creadora.

1991

SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN O MUERTE DEL ARTE[*]

El problema de la muerte del arte no se ha planteado en nuestros tiempos por primera vez. Ya a finales del siglo XVIII el auge del racionalismo llevaba a preguntarse si la poesía no correspondería a una fase arcaica de la humanidad (la del mito y la fábula). Hegel, por su parte, en el siglo XIX, consideraba que el arte ya no respondía a los altos intereses del espíritu; a su modo de ver, había perdido todo lo que en él había de verdad, de realidad y necesidad; era, por ello, cosa del pasado. Ahora bien, en nuestra época, la muerte del arte no sólo es proclamada y deseada una y otra vez por teóricos y críticos e incluso por los propios artistas, sino que una serie de hechos parecen confirmarla. Esto basta para que el problema no pueda ser soslayado. Con todo, se abre inicialmente, con la pregunta, una doble vertiente. Al hablarse de la muerte del arte, ¿se habla de determinado tipo de actividad artística, por muy importante que haya sido en el pasado o el presente, o se trate, en rigor, del arte como forma de praxis humana específica que, a la manera del mito, habría perdido para siempre su importancia en la sociedad moderna?

Si el hombre es ante todo un ser práctico, transformador o creador, que produce con su trabajo una naturaleza humanizada y crea asimismo, en este proceso, su propia naturaleza social, humana, el arte es una actividad humana esencial. Las obras de arte son en primer lugar creaciones. En ellas, el

hombre extiende, enriquece, la realidad humanizada por el trabajo y se eleva la conciencia de su dimensión creadora. Pero el arte no sólo manifiesta esta dimensión del hombre, sino que sirve a otros fines, cumpliendo las funciones más diversas: mágica, religiosa, política, lúdica, económica, etcétera. Ahora bien, todas estas funciones las ha cumplido en este momento como realidad creada, aunque no siempre haya existido una clara conciencia de su naturaleza propiamente creadora, es decir, estética. En otras épocas, el artista producía obras de arte que no eran contempladas como tales, sino como objetos producidos excelentemente para servira a otros fines. En verdad, las obras de arte no eran contempladas, sino utilizadas.

La apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo. La percepción estética de la obra de arte es característica de una relación entre la producción y el consumo (o goce) artísticos que sólo comienza a darse a partir del Renacimiento y particularmente en épocas más cercanas a nosotros. Cuanto más se autonomiza el arte tanto más exige una adecuada apropiación estética, que no reclama forzosamente la eliminación de su contenido ideológico, sino la captación de éste en el acto unitario y total de la percepción, no como contenido aparte, sino como contenido *formado,* integrado en la obra como estructura total.

El modo de percepción estética, característico de la relación obra-público en la sociedad moderna, es un acto de reconocimiento. En la contemplación, reconocemos ante todo que estamos frente al producto de una actividad creadora. La obra está destinada primordialmente a ser contemplada, escuchada o leída, y en este acto el espectador, oyente o lector toma conciencia de que se halla ante un producto en el que se objetiva un trabajo creador que da fe de la naturaleza creadora del hombre y, por tanto, del grado en que nosotros —como individuos— la hacemos nuestra. En suma, la relación con la obra en los tiempos modernos es una relación

contemplativa, con un producto humano a contemplar. Pero ya hemos subrayado que se trata de una relación histórica, social. Ni las pinturas prehistóricas ni las catedrales góticas o las pirámides de Teotihuacan estaban destinadas primordialmente a ser contempladas, sino que eran obras humanas llamadas a cumplir sobre todo una función mágica o religiosa.

Pero, cualquiera que haya sido o sea el modo de apropiación de la obra de arte, ésta es objetivamente un producto humano creado, una nueva realidad que, como tal, se integra en el mundo de objetos que sólo existen por el hombre y para el hombre. El arte es, por ello, en todos los tiempos, independientemente del modo de apropiación dominante, un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre. A la luz de esta concepción, el hombre y el arte aparecen en una relación de necesidad: sólo hay arte por y para el hombre (entendido en un sentido social y no puramente individual) y sólo hay hombre —en el mismo sentido— cuando transforma y crea; por tanto, cuando hace también arte. Por el arte, el hombre se afirma en su dimensión más propia y, a su vez, contribuye a tomar conciencia de ella.

Ahora bien, si ha sido y es una necesidad vital en cuanto extiende, enriquece y eleva la creatividad humana y la conciencia de ella, ¿qué sentido tiene preguntarse por la muerte del arte como actividad creadora? ¿Acaso su destino se encuentra mortalmente amenazado en su propia naturaleza; es decir, como actividad creadora? ¿O quizá la necesidad de arte es cumplida o puede serlo por otras vías: las de la producción, la ciencia y la técnica? ¿Estamos tal vez ante una actividad que, si en el siglo XVIII algunos consideraron arcaica, hoy en el siglo XX —siguiendo la misma línea de argumentación— lo sería con mayor razón; o nos hallamos ante una actividad que —siguiendo a Hegel— ya no respondería a los más elevados intereses del hombre, intereses a los que respondería, en cambio, la producción, la ciencia y la técnica, particularmente al perder su carácter enajenante?

Toda una serie de hechos, en nuestra época, conspiran contra el arte y minan el terreno en que puede desarrollarse como actividad creadora. Con ello, parece confirmarse la muerte del arte como pérdida de su carácter de necesidad vital o de la alta función social que tuvo en otros tiempos. Resulta así que justamente cuando, con la revolución del arte moderno, alcanza más plenamente su autonomía y se universaliza el modo de apropiación estética correspondiente (la actitud contemplativa) hasta el punto de neutralizar las funciones (mágicas, religiosas o políticas) que cumplían fundamentalmente las obras del pasado; o sea, justamente cuando se universaliza todo el arte bajo el modo de apropiación contemplativa, y surge por primera vez una verdadera historia universal del arte (no ya propiamente occidental o eurocentrista), es cuando se habla de la muerte del arte. Esto nos hace sospechar que no hay tal universalidad de un modo de apropiación estética, y que ésta, en definitiva, se halla ligada a ciertas condiciones sociales o a determinada división social del trabajo que impone esa pretendida universalidad del modo de apropiación estética que se desarrolla justamente con la sociedad burguesa. Pero, incluso en el marco de ella, se da una serie de hechos que minan no sólo el terreno del arte como actividad creadora, sino también el modo de apropiación contemplativo que parecía haber asegurado la verdadera y plena relación del espectador con el producto artístico.

Enumeremos algunos de estos hechos característicos:

1. La obra de arte se convierte cada vez más en mercancía, y el arte se vuelve una rama de la actividad económica. La transformación del producto artístico en mercancía significa que el valor de uso (estético) del producto se sujeta al valor de cambio en el mercado y que, por tanto, la creación tiene que ajustarse a las leyes de la economía. Con ello no hace más que extenderse al arte la ley de la producción material en la sociedad capitalista como producción para el cambio o, más exactamente, para la obtención de beneficios. Es la misma ley que tiende a convertir un trabajo en un sentido eco-

nómico improductivo (como era el artístico en otras sociedades) en un trabajo productivo. Todo esto es lo que Marx vino a afirmar al sentar la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte. Esta contradicción entre arte y capitalismo no es casual, sino esencial; se encuentra determinada por la naturaleza misma de la producción capitalista, en cuanto que sus leyes tienden a extenderse a todas las actividades humanas; es decir, a comercializar o mercantilizar todo.

Ya en la esfera del trabajo, la producción capitalista entra en contradicción con su principio creador, y el trabajo adquiere la forma de un trabajo enajenado. Si el arte es, ante todo, un trabajo creador, la verdadera producción artística se convierte en la antítesis de la producción material capitalista, que niega lo que es esencial en el arte: su creatividad. La integración de la obra de arte —como mercancía— en el mundo de la producción material (del mercado y de las leyes de la oferta y la demanda) significa que la obra se aprecia no por su valor de uso (estético), sino por su valor de cambio, es decir, se hace abstracción de su verdadero valor. Con ello, el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negada asimismo su libertad de creación. Esta situación del producto artístico es independiente de la estructura interna de la obra, de la escuela, o tendencia artística a que se adscriba o de su contenido ideológico. Todo producto, incluso —en nuestra época— aquellos que se impusieron primeramente por su valor estético o aquellos que trataron de impugnar la sociedad presente, puede obtener el estatuto económico de una mercancía. Es una situación que no depende de la voluntad del artista, ya que no sólo difícilmente podría subsistir sin entrar en el mercado, sino que éste constituye el puente obligado para que se establezca la comunicación entre su obra y el espectador.

La extensión de las leyes de la producción material capitalista al arte, al entrar en contradicción con su naturaleza creadora, constituye una amenaza mortal para el arte. Pero de esto no cabe extraer la conclusión simplista de que el arte

es imposible bajo el capitalismo. Se trata de una tendencia de la producción capitalista tanto más negativa cuanto más logra alcanzar el arte, pero no de una ley que le afecte de un modo absoluto e inexorable. No logra extenderse a toda la producción artística en igual medida, e incluso cuando el artista trabaja para el mercado, su trabajo no puede ser reducido fácilmente a la nivelación de la producción mercantil. Por otro lado, en la medida en que el artista cobra conciencia de su incompatibilidad como creador con el sistema y en que existe un sector importante revolucionario de la sociedad, puede intentar llegar a este sector sin pasar forzosamente por el mercado. Pero se trata de duras victorias en una sociedad que, al negar el principio creador en la producción material, cerca hostilmente al arte y entra en contradicción con su verdadera esencia. La tesis de la muerte del arte tiene sentido si vemos en ella un modo de expresar esta hostilidad contra su propia existencia, hostilidad que —afortunadamente— no ha logrado acabar con el arte.

2. El peligro que representa la contradicción entre producción material y arte se acentúa más en otro terreno. La sujeción del arte a la economía, a la obtención del máximo beneficio, exige —como en otros terrenos— una producción masiva, y esto sólo puede alcanzarse mediante una uniformización o estandarización de los productos y una nivelación de los gustos y necesidades del consumidor. El principio de la rentabilidad exige un tipo de producción y consumo al que no se presta fácilmente el arte verdadero, pese a su integración en el circuito del mercado. Ahora bien, esa producción y ese consumo masivos —exigidos por las leyes de la producción material capitalista— son lo que se logra con el surgimiento y desarrollo cada vez mayor en nuestra época de un subarte o seudoarte popular o de masas. Ese seudoarte banal y mediocre, cuyos productos son absorbidos en gran escala a través de los medios de comunicación masiva, es el que puede asegurar los más altos beneficios. Pero, al mismo tiempo, por ser el que corresponde a las necesidades enajenadas de

un hombre hueco, despersonalizado, es también el arte que cumple, bajo el capitalismo, más eficazmente una función ideológica muy precisa: mantener a su consumidor en la situación enajenante del hombre cosificado u hombre-masa, contribuyendo así a afianzar un sistema en el que —como dice Marx en *El capital*— las relaciones entre los hombres toman la forma de relaciones entre cosas. En la medida en que este seudoarte exige una apropiación conforme a su naturaleza, es decir, banal, despersonalizada, contribuye a deformar y rebajar el gusto. Pero, con ello, a su vez, el consumidor de este seudoarte se cierra el camino para establecer una relación propiamente estética con el verdadero arte. Y esto sí constituye una amenaza mortal para el arte.

3. Desde el punto de vista de la comunicación artística, es justamente en la época de la comunicación masiva cuando el arte se siente más incomunicado. El arte moderno se ha quedado sin público o, más exactamente, éste se ha reducido a una minoría o *élite*. Por un lado, su lenguaje se acerca en muchos casos a un lenguaje hermético, cifrado, que no permite su asimilación por amplios sectores de la sociedad. Por otra parte, la enajenación o masificación de gran parte de la sociedad actual hace imposible que la comunicación pueda establecerse. Cuando estas masas se acercan a la obra de arte, ya no pueden verla como un objeto estético. De ese modo, existe un divorcio entre el arte y el público. El arte se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede descender al nivel de su sensibilidad deformada, y éstas no pueden elevarse al nivel del arte. La consecuencia de todo ello es la escisión entre arte minoritario, de élite, y arte mayoritario, de masas: auténtico el uno, falso y banal el otro. Esta escisión se halla vinculada a ciertas relaciones de producción o, más exactamente, a la apropiación privada de los medios de comunicación masiva, y su mantenimiento es mortal para el arte verdadero, ya que limita sus posibilidades de comunicación y, por tanto, su función social.

4. La muerte del arte es decretada, a veces, desde adentro. Los constructivistas lo niegan como actividad autónoma; los dadaístas y surrealistas gritan "¡abajo el arte!"; Marcel Duchamp envía un urinario a una exposición con su firma para negar así el estatuto de la obra de arte. Desde hace medio siglo no han dejado de escucharse los gritos contra el arte, por verse en él la inversión de la vida misma. En el mayo francés, estos gritos pasaron de los artistas a los estudiantes. "El arte ha muerto, liberemos la vida", decía una inscripción en la Sorbona. Pero estos gritos y gestos no se lanzaron en realidad contra el arte como actividad creadora, sino contra una ideología estética burguesa que hace del arte una mercancía o un cómodo sillón que asegura beneficios en un caso o una cómoda complacencia con los valores tradicionales en otro.

Desde el dadaísmo hasta nuestros días, los artistas se han empeñado en una vasta empresa de destrucción de los valores tradicionales. Al atacar el arte, apuntaban en realidad a la ideología burguesa; sin embargo, no debe exagerarse el alcance de su empresa. Sus protestas nihilistas o abstractas se han traducido en muchos casos en una reacción romántica o irracionalista contra fenómenos típicamente modernos (la industrialización, la masificación y la burocratización), pero sin ver sus raíces sociales. En otros casos, su radicalismo pequeñoburgués les hace abrigar la ilusión de que sus gritos y sus gestos pueden desempeñar un papel decisivo en la destrucción de la vieja sociedad. Confunden así la revolución en el arte, o contra el arte, con el arte de la revolución, confusión que la burguesía hace ya tiempo no tiene y que está interesada en alimentar, y que de hecho alimenta, al lograr conjugar la rebeldía de muchos artistas con su sometimiento a las leyes del mercado. La muerte del arte, entendida como muerte de cierto arte, del arte para las galerías privadas, y como verdadera liberación de lo que hoy frena o limita su potencia creadora, necesita una integración de la crítica y negación artísticas con la crítica y negación prácticas, revo-

lucionarias, de la vieja sociedad. Con ello, lejos de morir, el arte como tal habrá de encontrar una nueva vida.

5. No falta quienes ven la muerte del arte en el hecho de que, en nuestra época, trata de integrarse en el mundo de la producción, o más exactamente, de conjugar lo estético y lo útil, o bien, de aliar la forma y la función. Para muchos, estas alianzas, que se reducen en definitiva a la alianza entre el arte y la técnica, constituyen verdaderos contubernios que sólo pueden ser mortales para el arte, para los valores estéticos.

Sabemos que esto que hoy niegan algunos constituyó una de las grandes preocupaciones y aportaciones de los artistas soviéticos en los primeros años de la revolución y que, actualmente, esta integración de lo estético y lo útil sigue siendo una de las grandes necesidades del arte en nuestro tiempo, para ser verdaderamente arte de su tiempo. Pues, ¿cómo es posible que el arte pueda vivir hoy de espaldas a esta enorme realidad de la técnica y empeñarse en crear como si se viviera en el mundo no ya del Renacimiento o del siglo pasado, sino de comienzos de nuestro siglo?

Los que ven en el asombroso progreso de la técnica y en el acercamiento del arte a ella un signo mortal, se aferran a una concepción del arte, de sus medios de expresión o técnicas expresivas, que corresponde a un mundo que ya no puede volver. La antinomia entre el arte y la técnica es tan románticamente reaccionaria como la que le sirve de base: entre el hombre y la técnica. Ciertamente, no es la máquina (o la técnica) la que se vuelve contra el hombre, sino cierto uso humano o social de ella, de acuerdo con las relaciones de producción dominantes. La supuesta antinomia entre el arte y la técnica viene a sancionar esa idea regresiva de la técnica. De acuerdo con ella, se establece un reparto de papeles muy desigual: el arte sería la expresión de la libertad, de lo espiritual, de lo verdaderamente humano; la técnica, de la esclavitud, de lo material, de lo inhumano. Pero arte y técnica son actividades humanas, y no se puede negar, en nombre del principio creador del arte, a la técnica. Por otro lado, ha de

verse en ella un factor de su propio desarrollo y no un obstáculo. El arte moderno, desde las búsquedas de Malevich, Tatlin, *et al.,* en los primeros años de la Revolución de Octubre, ha tenido conciencia de esta necesidad de aliar el arte y la técnica. Hoy vemos cómo el arte se sirve de materiales y mecanismos para fines estéticos; cómo estetiza los objetos técnicos e industriales y cómo el arte cinético, por ejemplo, hace de la técnica un uso estético. Pero hay que distinguir entre este uso estético y la producción estetizada que, sin dejar de cumplir una función práctico-utilitaria, satisface asimismo una necesidad estética. El principio creador del arte, lejos de ser abolido, reaparece aquí en una nueva forma al llevar la técnica al campo mismo de lo estético o introducir éste en la entraña misma de lo técnico o lo útil, como sucede con los objetos fabricados que nos satisfacen no sólo funcionalmente, sino también estéticamente.

Así pues, lejos de oponerse técnica y arte, y de prepararse el segundo a morir a manos de aquélla, el arte se enriquece cuando se sitúa creadoramente ante la técnica y logra usarla estéticamente o estetizar sus mecanismos o los productos industriales. Ahora bien, el uso estético de la técnica o de la producción significa, en definitiva, verla en relación con el hombre, con sus necesidades y, dentro de ellas, con su necesidad estética. Por tanto, en una sociedad en la que la producción no está al servicio del hombre, o en la que el valor de cambio predomina sobre su valor de uso, este nuevo e importante valor de uso (o estético) que adquieren los productos técnicos e industriales tiene que verse necesariamente limitado.

Vemos, pues, que la hipótesis de la muerte del arte, que sería tanto como afirmar la muerte del hombre como ser creador, es una tesis que nutre su pesimismo precisamente de su carácter abstracto, general, es decir, del olvido de que el arte no puede dejar de estar presente en medio de la hostilidad que lo rodea. Lo que existe en realidad es un sistema que se opone al principio creador (ya sea en el trabajo o en

el arte) al transformar al hombre en objeto o cosa, y lo que existe real, efectivamente, es una tendencia, que tiene su raíz en el sistema capitalista, de impedir que el arte se afirme y extienda como actividad creadora. Y esta tendencia se manifiesta, como hemos visto, en la mercantilización del arte, en la extensión de una forma de producción y apropiación que rebaja la sensibilidad estética, en la agravación de la dicotomía arte minoritario-arte de masas, en la proclamación del nihilismo por los propios artistas y, finalmente, en la reducción de las enormes posibilidades que abre al arte en nuestro tiempo el desarrollo de la técnica y de la industria. Pero la hostilidad al arte que estos hechos testimonian tiene su raíz en un sistema de producción para la obtención de plusvalía y de apropiación privada de los medios de producción. Y esta hostilidad, aunque no llegue al extremo de dar muerte al arte, entraña graves peligros y limitaciones para él.

Justo es reconocer que no basta con que la producción deje de ser lo que es en la sociedad capitalista, o con que la propiedad privada pierda su posición dominante, para que el arte se vea libre de todo tipo de hostilidad. La experiencia histórica nos dice que las sociedades que han abolido esta forma de producción y apropiación privada y que ya no se guían por el principio de la rentabilidad no han podido asegurar el desarrollo del arte como actividad libre y creadora.

No ha bastado para ello la pérdida del estatuto económico de la obra de arte. Allí donde surge y se desarrolla, o donde aún se mantiene en la teoría y la práctica la estética stalinista-jdanoviana, la sujeción económica ha dejado paso a la sujeción ideológico-política. La economía cede su sitio a la política y nuevos peligros amenazan al arte: legislación en materia de estética e intervención del Estado en el proceso creador con la consiguiente negación (o, al menos, limitación) de la libertad de creación, logro de una fácil comunicabilidad a expensas de la renovación de los medios de expresión. Lo que el artista gana en seguridad, lo pierde en creatividad. El arte de la revolución pretende afirmarse con principios, valo-

res y medios de expresión ya caducos, justamente los que fueron inventados para poder captar otra realidad. El arte de la revolución deviene así la contrarrevolución en el arte.

El hecho mismo de que el arte liberado de la sujeción económica siga unido a veces a medios de expresión propios del realismo burgués, y de que, en otros casos, su supeditación a tareas ideológico-políticas urgentes no haya permitido su desarrollo como actividad creadora, parecen abonar la hipótesis de la muerte del arte. Pero afirmar esto sería moverse en el mismo nivel de abstracción y generalidad con que se ha venido formulando esa hipótesis, pues los peligros de uno y otro tipo que amenazan al arte responden a fenómenos histórico-concretos. En un caso se trata de la hostilidad al arte que está en la entraña misma del capitalismo; en otro, se trata de limitaciones y deformaciones burocráticas determinadas por las dificultades objetivas con que ha tenido que tropezar en nuestra época la transición al socialismo. Pero ellas en modo alguno están en la entraña misma de la sociedad socialista, la cual, por su propia naturaleza, surge precisamente para elevar y desplegar las posibilidades creadoras del hombre, consideradas a su vez estas posibilidades como exclusivas no de un sector privilegiado de la sociedad, sino del conjunto de ella.

Hoy más que nunca el destino del arte, su vitalidad y su función social como forma de la praxis humana creadora son inseparables del socialismo. Por tanto, en nuestro tiempo, son inseparables de la tarea de instaurar y construir una sociedad en la que pueda desenvolver plenamente su capacidad creadora, después de superar diferentes formas de enajenación (económica, política, ideológica).

El arte puede contribuir a esa tarea en dos formas fundamentales: *a)* con su propia actividad creadora (toda verdadera obra de arte es un proyectil contra la mediocridad, la oquedad espiritual y el gusto banal que satisface un subarte por los medios de comunicación masiva) y *b)* con su función crítica (el arte puede contribuir así a elevar la conciencia de

la realidad y —con sus propios medios y no como simple propaganda o ilustración de tesis— puede ayudar a subvertir los principios de una sociedad que niega por su propia naturaleza el principio creador).

El verdadero problema del arte en nuestro tiempo es, por consiguiente, el que nuestra época plantea en forma más general: abolir la propiedad privada sobre los medios de producción, y, donde este paso ya se ha dado, pasar a una verdadera socialización en todos los órdenes: también en el arte, lo cual le impone una nueva tarea que supera por su importancia, considerada ya en una escala histórica más amplia, a las dos que antes hemos señalado. Se trata de invertir radicalmente la relación entre la obra de arte y el espectador, o también entre la producción y el consumo artístico.

En toda la historia artística moderna, el arte, como forma de actividad humana creadora, se concentra en un sector privilegiado de la sociedad; el espectador contempla, pero no crea. La actitud contemplativa entraña un reconocimiento de la capacidad creadora objetivada en la obra, y, en cierto sentido, nos hace conscientes de nuestras posibilidades creadoras. Pero la obra es un objeto a contemplar, una creación cerrada. Ahora bien, si el hombre es ante todo un ser creador, sus posibilidades creadoras deben ser actualizadas, en mayor o menor grado, no sólo en individualidades excepcionales, sino a escala social. La creación significa extender el área de la creatividad que, en la sociedad capitalista, deja fuera de ella a las grandes masas de la población. La obra de arte ha de ser no sólo un objeto a contemplar, sino a transformar, contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad. Esto significa la necesidad de ir más allá de la concepción tradicional del arte como actividad propia del artista excepcional, cuyos frutos deben ser contemplados por una minoría y, en el mejor de los casos, por la masa. Esta nueva concepción del arte es exigida por la necesidad de contribuir a que el hombre despliegue en escala masiva, y no sólo privilegiada, sus posibilidades creadoras. Ello exige, a su vez, no sólo la aboli-

ción del arte minoritario y la dicotomía arte de minoría-arte de masas, sino también superar la concepción del arte social, público (que considera el problema resuelto al pasar del cuadro de caballete al mural). Cierto es que aquí cambia la amplitud del círculo que consume la obra, la cual no es desdeñable. Pero la relación entre obra y espectador (el modo tradicional de apropiación estética) se mantiene: el artista —como creador privilegiado— ofrece su creación a un público o masa que se limita a contemplarla pasivamente.

Todo arte es social o público por naturaleza, y justamente esta cualidad social es la que se tiende a negar en una sociedad en la que rige la apropiación privada, manteniendo así a amplios sectores sociales al margen de una verdadera relación estética con la obra de arte. El objeto artístico es un puente entre el creador y los hombres de su tiempo. Se puede tratar de ampliarlo, es decir, de democratizar el arte, como se ha hecho desde que la burguesía sacó la pintura y la música de las cortes o de los salones aristocráticos para llevarlas a los museos o al mercado, en el primer caso, o a los conciertos públicos en el segundo. Se puede extender esta relación entre el espectador y la obra utilizando positivamente los medios técnicos modernos, aunque, como hemos señalado anteriormente, la lógica de la economía empuja a la difusión en escala masiva de seudoproductos artísticos a través de los medios masivos de comunicación. Pero, aun con un uso positivo de los medios de difusión, se trata siempre de una democratización del arte que mantiene intacta la vieja relación contemplativa entre la obra y el espectador.

Ahora bien, si de lo que se trata es ante todo de instaurar y construir una nueva sociedad que permita desplegar, no sólo en un sector privilegiado, sino en la sociedad entera, la capacidad creadora de los hombres, el arte debe contribuir a extender el área de la creatividad, cambiando radicalmente la relación con la obra, haciendo que el consumidor no se limite a asumir pasivamente lo ya producido, sino a insertarse en un proceso de creación en el cual la obra producida por el

artista sería una etapa importante, pero no la última. Conforme a la dialéctica de la producción y el consumo —que Marx expone en su "Introducción" a la *Crítica de la economía política—,* sin producción no hay consumo; aquélla proporciona la materia a éste. Pero la producción no existe sin consumo ("el producto sólo conoce su cumplimiento final en el consumo"). La producción —dice asimismo Marx— no sólo crea productos, sino también el modo de consumirlos. Al modo de producción que hasta ahora ha dominado —y que ha surgido en las condiciones sociales de la apropiación privada— ha correspondido una forma de apropiación estética contemplativa. Pues bien, si se trata de desarrollar la potencia creadora del hombre a escala social, se requiere una nueva forma de producción artística a la que corresponda otra forma, también nueva, de apropiación estética.

En otros términos, la producción artística ha de crear con su obra posibilidades de creación que deben ser asumidas o realizadas por el consumidor, quien de este modo continúa el proceso creador. Éste es el tipo de producción artística que, en nuestra época, comienza a darse con el tipo de obras que Umberto Eco ha bautizado como "abiertas".

La nueva relación entre obra y consumidor altera radicalmente la relación tradicional. El artista es creador en un doble sentido: *a)* como en el pasado: de una nueva realidad; *b)* de nuevas posibilidades de creación. La obra muestra prácticamente su valor en la medida en que es actualizada. Pero, a la vez, es fuente inagotable y, en este sentido, es una creación ininterrumpida o permanente.

No nos interesa ahora penetrar en la estructura de esa "obra abierta" y de la nueva relación, lo cual ha sido estudiado por Umberto Eco, sino poner de relieve la perspectiva que abren estas nuevas experiencias artísticas a la sociedad y al arte, como socialización de la creación, es decir, como el modo de apropiación estética más adecuado para una sociedad que se rija no ya por el principio de la rentabilidad, sino por el principio creador.

El proceso creador como proceso colectivo e ininterrumpido, sin excluir el papel del individuo, conduce a extender el dominio del hombre social como ser creador. En este sentido, es la antítesis de la apropiación privada, burguesa, de los productos creados, y también del consumo masivo de éstos que contribuye justamente a la despersonalización o cosificación.

Esta socialización de la creación —tal como se vislumbra a través de algunas experiencias artísticas de nuestro tiempo— prolonga el acto creador a partir de posibilidades creadas por el artista. De este modo, su papel como depositario único del acto creador desaparece, pero justo es señalar que no todo queda resuelto con este modo de producción y apropiación artísticas. Si bien es cierto que el artista pierde su posición privilegiada como creador, sigue conservando una posición dominante como creador de las posibilidades de creación que otros deben realizar. En cierta forma, tendríamos una nueva dicotomía: creación pura, individual, y creación en el marco de posibilidades creadas.

Ahora bien, la "obra abierta" no tiene por qué ser la única forma de socialización de la creación. Otras formas están por inventarse o crearse. Otras tienen que surgir de la alianza entre arte y técnica, o entre arte y vida cotidiana. De lo que se trata es de que la creación deje de estar encarnada en minorías privilegiadas en una férrea división social del trabajo.

Se trata de acabar con el papel pasivo del consumidor estético, porque sólo así el arte responderá a las necesidades de una sociedad en la que lo humano se afirme como creatividad. El arte tradicional tiene que dejar paso a un modo de producción que reclama, a su vez, un nuevo modo de apropiación estética. Se trata de incorporar al espectador o intérprete del pasado al proceso creador; aunque esta incorporación tenga un carácter limitado y no se mueva en el nivel excepcional del genio, significará una enorme extensión de la actividad creadora, una verdadera socialización de ella.

Las experiencias artísticas que, en este sentido, han surgido y se han desarrollado en plena sociedad burguesa, tienen una enorme importancia por las perspectivas que abren, a través del arte, a la socialización de la creación. En una sociedad en la que rige la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores privilegiados y la apropiación privada de los productos artísticos, estas nuevas experiencias artísticas tienen un enorme significado no sólo desde el punto de vista artístico (como anticipo de un arte del porvenir), sino también como negación radical del principio mismo de una sociedad en la que tiende a extenderse la enajenación, es decir, la antítesis de la creación.

Pero el destino del arte, tanto su salvación en las condiciones más hostiles como su transformación radical al socializar la creación, no es una tarea propiamente artística, sino que es inseparable del cambio radical del sistema de relaciones en que el poder de creación del hombre se ve negado y, por tanto, de la construcción de una nueva sociedad en la que el principio de la socialización se extienda desde la producción material a la producción artística.

No se trata, pues, de mantener el arte salvando la forma de apropiación estética tradicional que corresponde al mantenimiento de la vieja división social del trabajo entre creadores privilegiados y consumidores en cierto modo también privilegiados, incluso en su actitud contemplativa.

Pero un cambio radical como el que significa alterar radicalmente las relaciones entre el espectador y la obra al extender al consumidor la participación en el proceso creador o como el que significa ampliar al universo de lo estético llevándolo a la calle, a la ciudad en que vivimos, al medio urbano y técnico que nos rodea, está más allá de las polémicas actuales entre figuración y realismo que se mueven en el campo de una concepción tradicional del arte, de la vieja relación entre producto artístico y consumidor, que ha dominado en las condiciones del régimen de la propiedad privada.

Lo que verdaderamente se opone al arte como actividad creadora y, sobre todo, a que sea un medio para extenderla más allá del círculo privilegiado de las individualidades artísticas, son las sujeciones de orden económico propias de la sociedad capitalista. Y estas sujeciones son las que han de llevar a la comprensión de que su puesto está al lado de las fuerzas revolucionarias que luchan por la transformación radical del sistema. Y, en este sentido, sin perder de vista que el destino final del arte como actividad creadora está en la socialización de la creación, un arte de inspiración revolucionaria que contribuya a elevar la conciencia de esa lucha no sólo es posible, sino necesario.

También en las sociedades que, después de haber abolido la apropiación privada sobre los medios de producción, tienen que recorrer un largo periodo de transición al socialismo, un arte que sirva a la comunidad (sin sujeciones burocrático-administrativas) elevando la conciencia de la realidad como medio para contribuir a la construcción de la nueva sociedad, es también posible y necesario. Pero aquí, a partir de la socialización de los medios de producción y de la participación creadora de todos los miembros de la sociedad en la vida social, es donde la socialización de la creación debe encontrar el terreno y el cauce más favorables.

En cuanto a los países subdesarrollados, particularmente de la América Latina, en los que la conquista del poder o el mantenimiento de éste tiene que hacerse en las condiciones más terribles de atraso económico y cultural, el acto más artístico puede ser, en ciertas circunstancias, el luchar por la instauración o el mantenimiento de las nuevas condiciones sociales que permitan elevar a las masas —en el futuro— a un arte verdadero. Esto significa, por otro lado, que las tareas de un arte de inspiración ideológico-política revolucionaria pasan a un primer plano. Ahora bien, pensar que los artistas en estos países no tienen nada que aportar con su arte como praxis creadora, y que deben limitarse a esperar las innovaciones o renovaciones de los medios de expresión que

les lleguen de fuera (de París, Nueva York o Roma), sería un acto de neocolonialismo artístico.

Aunque el rigor de la batalla obligue a poner delante un arte de inspiración ideológico-revolucionaria, y aunque incluso haya momentos en que —como dijo José Martí— haya que entregar el arte al fuego para salvar cosas más importantes que el arte mismo, definitivamente su destino final está en manifestar la capacidad creadora del hombre y en contribuir a extender a toda la sociedad el área de la creatividad. Por ello, el arte de inspiración revolucionaria se justifica por la necesidad de contribuir, de ese modo, a crear las condiciones de su destino final. Pero de lo que se trata en definitiva, tanto para él como para las fuerzas sociales revolucionarias a las que está vinculado, no es salvar el arte tradicional de *élite,* es decir, de creadores y contempladores privilegiados, sino contribuir como arte a instaurar y forjar una nueva sociedad en la que la abolición de ese arte dé paso, en la ciudad, en la calle, a una ampliación del universo estético y, con ella, a una socialización de la creación. Es entonces cuando la hipótesis de la muerte del arte habrá perdido toda actualidad y significación.

1972

---

[*] Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de Estética (Bucarest, Rumania, 28 de agosto a 2 de septiembre de 1972).

DE LA CRÍTICA DE ARTE A LA CRÍTICA DEL ARTE

El objeto de estas reflexiones es la crítica de arte como actividad específica, incluso profesional, y que en la sociedad burguesa en que vivimos forma parte del mundo del arte. En rigor, todo aquel que de un modo u otro tiene que ver con ese mundo ejerce en un momento dado cierta actitud crítica. Y es que la crítica, en este campo como en cualquier otro de la vida humana, es un elemento indispensable. Por la crítica el hombre deja de aceptar pasivamente la realidad que le rodea, muestra sus insuficiencias y limitaciones y señala así la necesidad de transformarla o de instaurar una nueva realidad. El crítico de arte no hace sino desarrollar en su campo propio y en forma más concentrada e intensa, y a la vez fundada en razones, una actitud que se da espontáneamente tanto en el artista en su relación con su obra en cuanto creador como en el espectador que la contempla. Pero ahora lo que nos interesa es la crítica específica o especializada que, como tal, forma parte del mundo del arte, que supone, en unidad indisoluble, la producción de obras artísticas, su distribución y su uso peculiar o consumo específico.

Ahora bien, a diferencia de estos elementos del mundo del arte que acabamos de enumerar, vemos que la crítica no siempre ha formado parte de ese mundo, por la sencilla razón de que no siempre ha existido como actividad específica. Cierto es que tampoco ha existido el arte con la conciencia

de su especificidad o autonomía relativa. En verdad, los artistas sólo la tienen desde hace cuatro o cinco siglos y, fundada teóricamente, apenas desde hace dos.

Por supuesto, si la conciencia de la autonomía del arte es relativamente reciente, lo es más la conciencia de que resulta histórico en un doble sentido: *a)* en cuanto que no siempre ha habido —ni podemos asegurar que habrá en el futuro— lo que hoy llamamos arte, y *b)* no hay una forma de arte que, remontándose sobre su historia, pueda considerarse —como la ha considerado la estética tradicional clasicista— como el arte sin más. Ha sido necesario recorrer un largo tramo histórico —y no sólo en el terreno artístico sino en el económico, político e ideológico— para que comience a derrumbarse cierto imperialismo estético y para que el arte occidental perdiera su posición privilegiada como el arte por excelencia al admitirse la ciudadanía artística de las creaciones de otros pueblos de Asia, África o América Latina.

Si la crítica de arte se inserta en el mundo del arte, hay que reconocer que su inserción es también histórica. Y lo es doblemente: porque es histórico el objeto —el arte— sobre el que reflexiona, lo que le obliga a rehuir las generalizaciones valorativas, y porque la crítica se hace desde el nivel histórico de cierta ideología estética. Por otro lado, aunque históricamente ha habido arte sin crítica, pues ésta aparece en un momento tardío de su historia, no hay crítica sin arte. Pero cualquiera que haya sido el lugar de la crítica en el pasado, lo cierto es que hoy por hoy acompaña constantemente al arte, *sobre todo al culto o profesional.*

Hablar, pues, de la crítica en la actualidad es hablar del mundo del arte y, por tanto, tener cierta concepción de él. Tradicionalmente, la consideración de este mundo se agota en la relación artista-obra y obra-espectador, haciéndose abstracción de las modalidades de ambas relaciones y de las condiciones sociales en que se dan. Ahora bien, si se concibe el mundo del arte en su totalidad y, en un momento dado, tenemos que registrar:

a) En primer lugar, el arte como una forma de producción, de praxis o creación; la obra artística es, entonces, la objetivación de un proceso creador o trabajo humano específico; como fruto de ese proceso la obra surge cuando, mediante ese trabajo, se imprime a una materia dada una forma adecuada: la forma que permite precisamente plasmar cierto significado o contenido de ideas y emociones.

b) En segundo lugar, este producto, como todo producto humano, está destinado a ser consumido de acuerdo con su naturaleza propia, consumo cuya modalidad varía de acuerdo con la especificidad de las artes y el modo de producción artístico dominante: contemplación en las artes visuales, audición en la música, lectura en las artes de la palabra, combinación de diferentes modalidades en el teatro, el cine, la danza, etcétera. El consumidor se siente atraído o interesado por la obra en cuanto ésta se le presenta —dentro de una constelación de valores— con cierto valor dominante. Este valor dominante se hace depender de ciertas cualidades o propiedades inscritas en la obra (creadas por el artista), pero también depende de factores sociales, culturales e ideológicos que determinan, en una sociedad dada, cómo se integran los diferentes valores de esa constelación y cuál ocupa en ella el papel dominante. Así, en los tiempos modernos, en la sociedad burguesa, el valor que se pone de manifiesto sobre todo en la contemplación es el valor estético al que se subordina —cuando no se excluye— todo valor ideológico (moral, religioso, político, lúdico...). Este predominio del valor estético o su tendencia a separarlo del contenido ideológico era desconocido en otras sociedades en las que el arte era apreciado socialmente por las funciones ideológicas —mágica, religiosa, política, etcétera— que podía cumplir. Ahora bien, tanto el valor estético como el ideológico, ya sea que aparezcan fundidos en las sociedades antiguas o separados en la sociedad moderna, burguesa, pueden ser equiparados al valor de uso, propio, específico de la obra. Pero, al desarrollarse el modo de producción capitalista, la obra se convierte en mer-

cancía y aparece dotada de un valor desconocido en el mundo del arte por las sociedades precapitalistas: su valor de cambio (económico).

c) Tenemos, en tercer lugar, el sistema de distribución o circulación que hace posible que el producto sea consumido y, por tanto, que realice su valor propio (estético, ideológico) a través de las instituciones o canales correspondientes (templos, museos, mercados, galerías privadas...). O sea, el producto no llega directamente al consumidor sino a través de cierto mecanismo de circulación o distribución, cuyas características dependen de condiciones o relaciones sociales determinadas. Pero asimismo la circulación o distribución de la obra sólo es posible (y, por tanto, sólo es consumible) si existe un código común por mediación del cual establece la comunicación entre la obra y el espectador. Así pues, la circulación de la obra supone tanto la existencia de este código artístico como los canales de distribución públicos o privados; es decir, el consumo del producto pasa necesariamente por la existencia de esta doble mediación, vinculada una (la del código) a la ideología estética dominante y otra (los canales de distribución) al modo de producción dominante.

Esta caracterización del mundo del arte, con este complejo entramado de producción, distribución y consumo, pone de manifiesto las limitaciones de la crítica del arte que se detiene en la obra como producto aislado, en sí, ignorando que existe para ser consumido, e ignorando, a su vez, la mediación del sistema de circulación o distribución que hace posible ese consumo. Limitarse al proceso de producción (individual o social) o a la relación directa con el producto es dejar de ver la obra dentro de ese triple andamio del mundo del arte en el que se articula necesariamente y al margen del cual la crítica se vuelve especulativa, abstracta. Ver la obra dentro de ese mundo total, en un momento determinado, significa verla no sólo como producto de un trabajo peculiar, sino como producto que se consume de un modo específico

y se distribuye de cierta manera para que ese consumo sea posible.

La crítica tiene, pues, que ver con cada uno de los procesos señalados sin ser parte intrínseca de ninguno de ellos, pues como veremos a continuación:

a) La crítica no es producción; o sea, no es arte en cuanto producción. Cuando se habla —como Oscar Wilde— del "crítico como artista" se alude al valor de la crítica como actividad literaria, pero no al que tiene propiamente como crítica. La crítica de la poesía no es poética, de la misma manera que la crítica de la pintura no conlleva los valores plásticos de su objeto. En este sentido, la crítica no es producción; es un acto *a posteriori* respecto al proceso creador y su producto.

b) La crítica no es consumo de la obra o apropiación de ella por su naturaleza estética o ideológica. Cierto es que la reflexión que entraña presupone la relación directa, inmediata con la obra. El crítico es un espectador que, partiendo de la contemplación, vuelve su mirada reflexiva sobre la obra poniendo en juego cierto bagaje teórico (acerca del arte, la sociedad y la cultura en que la obra se inserta). Es asimismo un espectador que trata de explicar, fundar y comunicar en un lenguaje conceptual la estructura, el significado y la función social. La crítica supone, pues, la contemplación pero, lejos de agotarse en ésta, tiene en ella sólo el punto de partida. En este sentido, decimos que no es consumo; más bien la crítica comienza cuando la apropiación específica de la obra como relación directa, vivida, queda atrás. El crítico entra en acción cuando el espectador calla.

c) La crítica no es por sí misma el canal de circulación o distribución. Ese canal, vinculado estrechamente al modo de producción dominante, es independiente de la voluntad del artista, del espectador y del crítico. A todos ellos se impone necesariamente y sólo a través de él la obra llega del productor al consumidor. Asimismo, el crítico no es creador ni depositario del código artístico que hace posible la comunica-

ción entre uno y otro, aunque él contribuya a descubrirlo o divulgarlo.

Tenemos, pues, que la crítica propiamente dicha entra en acción cuando la obra ha sido ya producida. No interviene en el curso del proceso creador ni es tampoco tarea suya tratar de reconstruirlo (tarea tal vez de interés biográfico, pero carente de fuerza explicativa en cuanto al proceso). Si el lugar de la crítica no está en la producción ni en el consumo de la obra y, por otro lado, forma parte del mundo del arte, ¿dónde encontrarlo? Está más bien entre la producción y el consumo, en ese puente que se tiende entre ambos términos. Su función es la de mediar entre el producto y su consumidor para que éste pueda apropiarse de él en la forma adecuada a su naturaleza, habida cuenta las propiedades objetivas de la obra que exigen esa apropiación y la ideología estética en que se produce y consume.

Antes señalamos que toda crítica tiene como premisa una relación viva, directa, con la obra. Pero decíamos asimismo que es ante todo una actividad intelectual, reflexiva y que, como tal, aporta juicios o establece *razones* para explicar o valorar. Esto quiere decir a su vez que esos juicios no sólo tienen que articularse lógicamente sino, además, fundarse en *razones.* Ahora bien, no se trata de *razones* que se consideran válidas en general o ya probadas al explicar otras obras que se aceptan como valiosas y que pudieran aplicarse a esta obra singular; no se trata tampoco de buscar en una obra singular lo que hay en ella de un canon general. Lo que hay que explicar no es lo que comparte con otras obras paradigmáticas sino justamente lo que la diferencia de ellas, lo que la hace, por su especificidad, una obra valiosa. El crítico no busca subsumir lo particular en lo general (como postula Hempel para el científico) ni tampoco poner de relieve los "parecidos de familia" (Wittgenstein) con obras paradigmáticas.

Los problemas específicos a que se enfrenta el crítico no podrá resolverlos apelando a tesis generales. No es que esto

sea irrelevante; por el contrario, una teoría científica del arte en sus diversos niveles de generalización (teoría general del arte, teoría del arte en un momento histórico de su desenvolvimiento, teoría de un movimiento artístico determinado, etcétera) es no sólo legítima, sino necesaria. Pero establecerla no es la tarea propia del crítico, aunque se alimente de ella. En realidad, todo crítico hace uso, más o menos reflexivo, de cierta teoría del arte o, por lo menos, de determinada ideología estética acerca de la naturaleza del arte, de su lugar en la sociedad, de sus relaciones con otras esferas de la supraestructura —política, moral, religión, etcétera—. Cierto es que sólo el apoyo en una teoría científica puede dar una verdadera dimensión teórica a su labor. Así pues, la teoría no le sobra en modo alguno, pero tampoco le basta, pues la crítica no es en definitiva estética o teoría del arte aplicada.

Pues bien, ¿qué es lo que suele hacer el crítico cuando ejerce su actividad propia? Vemos que describe hechos, elementos o relaciones que encuentra en la obra; pero no contento con la simple descripción trata de explicar el significado de un hecho, elemento o relación; en pocas palabras, interpreta la significación ideológica de la obra. Pero tampoco suele quedarse aquí, o sea, no sólo describe e interpreta, sino que juzga la obra poniendo de relieve ciertas cualidades, cierta forma o determinada configuración que la hacen valiosa. Y al emitir su juicio de valor aporta razones para tratar de fundarlo; estas razones son condiciones necesarias y suficientes para que la obra sea valiosa y, por implicación: si faltaran, no sería tal. Esto quiere decir asimismo: que las cualidades o condiciones señaladas están en la obra como elementos de un todo coherente, o sea, de un modo necesario y suficiente. Constituyen, pues, el criterio, norma o ley de su valor, pero no *a priori* como un canon que precediera al proceso creador, sino como la ley que guía al proceso mismo y que es creada también —como la obra de la que es inseparable— en el proceso mismo. Esto explica que lo necesario y suficiente en una obra se vuelva innecesario e insuficiente

en otra. En conclusión: las obras de arte valen por distintas razones y, por lo tanto, no pueden sujetarse a criterios generales.

Al insistir en la irreductibilidad de la obra a cualquier criterio general, no queremos inscribirla en una radical singularidad. Toda obra singular habla cierto lenguaje o hace uso de cierto código que no es una creación individual; su creación y consolidación requieren a veces el concurso de muchos creadores e incluso de generaciones. El producto artístico sería un modo específico, singular, de usar cierto estilo o lengua artística (para seguir con la analogía del término "lengua" en lingüística). Pero la obra no sería una simple aplicación de ese código o estilo, sino su uso creador. Lo decisivo aquí —en la valoración de la obra— es justamente no lo dado, sino lo creado. Ahora bien, dicha valoración requiere el conocimiento de la clave, código o estilo desde el cual la obra ha sido creada. Y tarea del crítico, como mediador entre ella y el público, o entre su producción y su consumo, es ayudar a descubrir y conocer ese código. Con la ayuda del crítico, el espectador pone el pie en esa *terra incognita* que es la obra creada por el artista al hacer uso creadoramente de cierto código, lengua o estilo.

Vemos aquí cómo la crítica no puede detenerse, como suele hacer tradicionalmente, en la obra como objeto aislado en el que se consuma la producción. Es un producto, ciertamente, que remite al consumo exigido por su naturaleza estética-ideológica. En este sentido, la producción determina el consumo, pero a su vez —como Marx puso de manifiesto en esta relación— el consumo determina asimismo la producción al trazarle fines, exigencias.

En esta dialéctica se inserta el crítico al contribuir por un lado —con sus explicaciones y valoraciones— al consumo adecuado por el espectador y, al contribuir, por otro, a que el artista —como productor— tome conciencia de las necesidades y fines (estéticos, sociales e ideológicos) que, en un momento determinado, se plantean a la producción. Y cierta-

mente, contra las ilusiones sembradas por cualquier romanticismo estético, se produce conforme a ciertos códigos artísticos y a ciertas ideas o valores dominantes que son de naturaleza social. Instalado el crítico entre la producción y el consumo tiene pues que tomar en cuenta los códigos estéticos e ideológicos que permiten producir y consumir la obra en cuestión y que, a la vez, sirven de canales por los que la obra circula hasta llegar al espectador, que capta su valor de uso (estético-ideológico). Pero la obra, en la sociedad burguesa, circula, llega al espectador a través de ciertas instituciones o canales como el museo y las galerías privadas.

El museo ha sido una institución indispensable en el proceso de liberación del arte de su función originaria —exaltación de Dios, del rey o de los poderosos— para mostrarlo, ante todo, en su función estética. En el museo, el objeto de culto religioso se vuelve sólo objeto de contemplación. Las obras se igualan por el cumplimiento de una misma función, como objetos que son fines en sí mismos cualquiera que fuese su naturaleza instrumental en el pasado. La pérdida inevitable de su condición instrumental es aprovechada por la ideología estética burguesa para hacer del museo un lugar de "neutralización ideológica". De ahí que se convierta en un nuevo templo: el del arte, en el que el producto artístico no sólo es arrancado de su función originaria, sino privado de su contenido ideológico.

Es verdad que el museo ha permitido cierta democratización del consumo artístico al sacarlo de los palacios, colecciones y galerías privadas y que ha permitido igualmente —al nivelar las obras abstractamente por su función estética— que sus puertas se abran a productos de civilizaciones no occidentales a los que durante siglos se les negó la condición de obras artísticas.

Ahora bien, a la vez que cifra su democratización y universalización del arte en su desideologización, el museo consagra el arte como producción de obras únicas para ser contempladas, cuando nuestra época requiere que la relación es-

tética, lejos de circunscribirse a sus muros, se manifieste en la calle, en la industria, en la vida cotidiana. Consagra asimismo, desde el punto de vista del consumo, la actitud puramente pasiva o contemplativa del espectador cuando nuestra época se plantea la necesidad, frente a todas las formas de enajenación, de una participación creadora, activa, de los hombres en todas las manifestaciones de la vida social, incluido el arte.

Si el museo permite autonomizar el arte al neutralizarlo ideológicamente, la transformación de la obra en mercancía y, consecuentemente, su circulación forzosa a través del mercado, le hace perder su autonomía al valor estético no ya por su supeditación a un valor ideológico —como en el arte de otros tiempos— sino por sujeción a un valor dominante, el económico, que corresponde a la naturaleza de las relaciones capitalistas de producción, trátese de la producción material de objetos útiles o de la producción de objetos con un valor de uso estético.

Por importante que sea el índice de la creatividad, por profunda que sea la ruptura y la innovación formales, e incluso por radical que sea la crítica contra el arte oficial y los valores dominantes en la sociedad burguesa, las obras en que se manifiesta todo ello —como lo prueba fehacientemente la experiencia histórica de la vanguardia occidental— tienen que insertarse en los mecanismos (publicidad, galerías, premios, etcétera) del mercado artístico que la sociedad capitalista ha creado. Para que la obra llegue al espectador tiene que pasar necesariamente por él. Al margen del mercado, la obra se condena al *ghetto* de la privacidad.

Pero al entrar en el mercado y sujetarse a sus leyes, es decir, al adquirir la obra de arte el *status* de mercancía, su valor de uso propio (estético o estético-ideológico) queda subordinado a su valor de cambio (económico). Todas las innovaciones, todas las rebeldías o resistencias, tienen un límite: las exigencias del mercado. Estas exigencias pueden dejar de afectar tanto a la producción como al consumo (especializa-

ción del artista en lo que más se vende, estandarización del gusto, exhibicionismo, publicidad desmesurada de unos frente al silenciamiento de otros, insinceridad del artista, transformación de los cambios naturales de estilo en modas...).

En definitiva, el arte así mercantilizado viene a consagrar la concepción del arte como producción de objetos únicos, como actividad creadora propia de individuos excepcionales, pero en definitiva como producción de objetos vendibles o mercancías que, por tanto, sólo llegan al espectador tras pasar necesariamente por el mercado para suscitar en él la relación pasiva, contemplativa, característica del arte tradicional. ¿Mercado o *ghetto* artístico? Tal es el terrible dilema que se le plantea al arte en la sociedad burguesa, dilema tanto más dramático cuanto más se trata de desarrollar un arte innovador, profundamente creador, como el que ha intentado producir, para integrarse finalmente en el mercado, la vanguardia artística occidental. E integrarse significa asimismo reproducir los rasgos individualistas, elitistas, contemplativos del arte burgués opuestos a un arte que —por sus rasgos colectivos y activos— extienda y profundice socialmente lo que es consustancial con el arte: la creatividad.

Este arte individualista, profesional, mercantilista y contemplativo del presente, santificado en los museos o legitimado por su valor de cambio en el mercado, limita y obstaculiza el desarrollo del principio que define al hombre, su proyecto de una nueva sociedad y el arte acorde con él: la creatividad. Un arte que responda a esta necesidad profunda tiene que contribuir a desarrollar las potencialidades creadoras de los hombres —y no sólo las del "genio" o de tal o cual individualidad excepcional—. Un arte de este género no puede ser confinado a los museos o a las galerías privadas, sino que tiene que estar en todas partes: en la calle y en la plaza pública, en el bosque y en la montaña, en la industria y la vida cotidiana. Un arte de este género niega el arte que se concentra en el objeto aislado, único, pero lo niega para realizar

a lo largo y a lo ancho el principio de todo arte: la creatividad.

Pero este arte (ambiental, público, urbano, industrial, etcétera; los calificativos le vienen estrechos) aparece unido aún al arte tradicional —incluida en él la mayor parte de la vanguardia occidental, burguesa—, o más exactamente, mantiene todavía la relación tradicional de producción y consumo. Sigue unido a él en cuanto que mantiene la concentración del poder creador en individuos excepcionales, en tanto que el resto de la sociedad ha de limitarse a consumir sus productos en una actitud pasiva, contemplativa. Aunque se extiende enormemente el área en que se ejerce el poder creador, mantiene la limitación del principio creador al mantener al consumidor al margen del proceso de creación, cuando de lo que se trata es de desarrollar socialmente las potencias creadoras de los individuos, o sea, de socializar la creación.

Experiencias que avalan la supresión del arte para realizarlo por esta vía se han dado en plena sociedad burguesa (las "obras abiertas" de que habla Umberto Eco) y se dieron en la Rusia soviética de los años veinte. Pero el carácter limitado, elitista de ellas en la sociedad actual y su fracaso en los primeros años de la Rusia revolucionaria, demuestran que esta socialización de la creación requiere condiciones sociales y políticas que permitan eliminar los obstáculos con que tropieza la extensión social del principio creador: la mercantilización, en un caso, la burocratización en otros.

Ahora bien, en una sociedad en la que rija ese principio creador, el arte, para responder a él, tendrá que negarse —como ha sido hasta ahora— para realizarse tanto en la producción como en el consumo como actividad creadora.

¿Qué se deduce de toda esta caracterización de la situación actual del arte en la sociedad burguesa y de este proyecto de futuro para el arte y la sociedad en que rija precisamente lo que es consustancial con él: la creatividad?

Si la crítica, como hemos señalado antes, tiene su lugar propio entre la producción y el consumo, ejerciendo una

función mediadora, no puede limitarse a la obra aislada, sino que tiene que ver también las determinaciones y modalidades de la producción y, junto con ello, las de la distribución y consumo que afectan estéticamente al producto artístico al ser producido para el mercado y distribuido necesariamente a través de éste.

Si la crítica es, ante todo, examen de la obra como objetivación de la actividad creadora, no puede hacer abstracción del examen de las condiciones en que esa actividad se halla obstaculizada por el modo peculiar de producción, distribución y consumo artísticos. O sea, allí donde se produce para el mercado y donde el consumo se halla limitado o deformado por los mecanismos mercantiles de distribución, la crítica no puede cerrar los ojos ante semejante modo de producción y distribución. La crítica de arte tiene que desembocar entonces en una crítica del arte que sólo puede ser consumido por una élite y que, al ser reservado a un espectador pasivo, contemplativo, contribuye a obstaculizar y limitar las potencialidades creadoras. La crítica de arte tiene que desembocar consecuentemente en una crítica del arte, del arte confinado entre muros —ya sean los de los palacios, museos, galerías privadas o residencias particulares— o del arte que mantiene en una relación pasiva, contemplativa, al espectador.

Y esta crítica del arte —tal como éste ha sido hasta ahora— tiene que hacerse justamente para que se realice propiamente —es decir, se extienda y potencie— como actividad creadora. Por tanto, será también crítica de las condiciones sociales que hasta ahora lo han determinado y, a su vez, crítica que haga suyo el proyecto de transformación radical de la sociedad que permita —tanto social como artísticamente— el predominio del principio de la creatividad sobre las diferentes formas de enajenación. Semejante crítica implica, pues, la ruptura con la ideología dominante, y, en particular, con la ideología estética burguesa que justifica —con la supremacía del valor estético, del genio creador y del carácter privilegiado y elitista de la relación estética— el arte que se ha vuelto

un obstáculo para el desarrollo de las potencialidades creadoras de los hombres.

La crítica que sólo ve la obra aislada y cierra los ojos al sistema de producción, distribución y consumo al que se halla vinculada necesariamente, no hace sino enmascarar los lazos que unen esa obra con ese sistema, y de este modo contribuye a mantener el arte que se ha vuelto un obstáculo a la creatividad misma. En este sentido, cabe concluir que una verdadera crítica de arte —no enmascaradora ni mistificante— tiene que conducir a una crítica del arte que, en las condiciones sociales específicas de la sociedad burguesa, se produce, distribuye y consume.

1980

IDEOLOGÍA POLÍTICA Y LITERATURA (LENIN ANTE TOLSTOI)

LA TAREA DE LENIN ANTE TOLSTOI

Entre 1908 y 1911, Lenin escribe una serie de artículos sobre Tolstoi. A ello le impulsan diversos motivos y circunstancias: el 80 aniversario del nacimiento del gran novelista ("Tolstoi, espejo de la Revolución rusa"); su muerte ("León Tolstoi"); las tergiversaciones liberales de que es objeto su obra ("León Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo"); la necesidad de distinguir la ideología tolstoiana y la del proletariado revolucionario ("Tolstoi y la lucha proletaria"), y, finalmente, el esclarecimiento del origen social y papel de sus ideas ("León Tolstoi y su época").[1] Pese a la diversidad de circunstancias y motivos, estos artículos versan sobre el mismo objeto: la ideología de Tolstoi, y persiguen el mismo fin: aclarar su naturaleza y función.

Los acontecimientos —aniversario y muerte de Tolstoi— que suscitan los dos primeros artículos de Lenin (por otro lado, los más importantes) adquieren un profundo significado político-nacional en la Rusia zarista. La inmensa personalidad artística de Tolstoi, fundida con su implacable crítica de la autocracia a lo largo de su obra, da lugar a que, en ocasión de esos acontecimientos, las distintas fuerzas sociales salgan a la palestra para exponer su posición política en formas di-

versas: artículos y declaraciones en la prensa, conferencias, manifestaciones estudiantiles en la calle, etcétera.

Los artículos de Lenin examinan la obra de Tolstoi tomando en cuenta el significado político primordial que, a sus ojos, presenta en los últimos años de su vida, en el momento de su muerte y después de ella.

Lenin no asume en este caso la función de un crítico de Tolstoi; no pretende, en modo alguno, exponer las razones en que se funda el valor literario de su obra. Este valor, ampliamente reconocido, lo acepta y no trata de explicarlo o fundamentarlo. Tampoco se acerca a Tolstoi como lo haría el teórico de la literatura que tomase su obra para investigar cómo funcionan ciertas categorías en ella; Lenin, por ejemplo, no va a tratar de explicar el modo de estar las ideas en el texto tolstoiano (problema de importancia teórica fundamental), sino de desentrañar el tipo de ideas que encuentra en él sus contradicciones internas y su relación con cierto contexto. Finalmente, no pretende —como pretenden sedicentes críticos marxistas— hacer una crítica sociológica o histórica de Tolstoi que permita deducir de ella ciertos juicios. Lo que le interesa, al volver la mirada a la realidad histórico-social, es buscar el suelo nutricio de esas ideas que se dan en la obra tolstoiana.

Si Lenin no se acerca a Tolstoi como un crítico o un teórico de la literatura, ni tampoco como un sociólogo o historiador, ¿en calidad de qué se enfrenta con sus artículos a Tolstoi? Se enfrenta como político, o más exactamente como un político revolucionario. Lenin es aquí el dirigente que reacciona ante un acontecimiento político —la obra de Tolstoi funcionando como tal en unas circunstancias concretas— y que reacciona a su vez teniendo en cuenta la proyección social de las ideas tolstoianas, así como las confusiones y tergiversaciones que se tejen en torno a ellas. Trata por ello de esclarecer su verdadero significado ideológico, sus vínculos con la realidad y la función social que cumplen o pueden cumplir. Esta tarea es perfectamente legítima en un dirigente

revolucionario si se tiene presente que se trata de ideas que ejercen un efecto práctico en la política. Y no sólo legítima: es necesaria porque el significado ideológico de la obra de Tolstoi no es transparente o unívoco. Sus ideas se presentan con cierta ambivalencia, cargada de luces y sombras, con lados positivos y negativos. De ahí que algunos hablen, unilateralmente, de un Tolstoi reaccionario, y otros de un Tolstoi liberal e incluso revolucionario.

LAS CONTRADICCIONES DE LA OBRA DE TOLSTOI

En cierto modo, esos diversos Tolstoi existen porque, en la unidad de su obra, existen esos aspectos contrarios. Y esto es lo primero que advierte Lenin, a saber: el carácter complejo y contradictorio de la obra tolstoiana.

Lenin empieza por señalar la existencia de cuatro contradicciones: *a)* entre el artista genial y su fanatismo cristiano; *b)* entre la protesta sincera, vigorosa y franca y el "tolstoiano" que se da golpes de pecho y trata de autoperfeccionarse moralmente; *c)* entre la crítica implacable de la explotación capitalista y la prédica de la "no violencia", y *d)* entre el realismo lúcido y la prédica de la religión y el clericalismo.

Subraya, asimismo, que se trata de contradicciones en las ideas, a la vez que aclara: en las ideas de un artista genial "que ha producido no sólo cuadros incomparables de la vida rusa, sino obras de primer orden en la literatura mundial".[2] Es decir, Lenin no considera las ideas de Tolstoi en abstracto, sino tal como se presentan materializadas verbalmente por un artista genial cuyas obras ocupan un lugar preeminente en la literatura universal. Son justamente estas ideas, así encarnadas en la obra literaria, las que se encuentran en su seno en una relación de contradicción; más exactamente de contrariedad u oposición.

Debe quedar claro, por tanto, que no sólo el polo positivo de esas contradicciones (protesta sincera, crítica implacable) forma parte del cuerpo verbal de la obra, sino también en el polo opuesto (idea del autoperfeccionamiento moral como solución, prédica de la "no violencia", de la religión y el clericalismo). Esa ideología que va de un polo a otro, de la crítica al oscurantismo o de la protesta a la sumisión es, por consiguiente, como señala Lenin, contradictoria. Y en cuanto que se presenta plasmada, materializada literalmente, se trata, pues, de contradicciones inmanentes a la obra. En ella están; en ella se hacen patentes y en ella las descubre Lenin.

En este plano contradictorio de las ideas, el valor estético o literario de la obra está a salvo. Más exactamente: al político no le plantea problema alguno. Lenin habla de contradicciones en una obra genial cuyo valor literario acepta como un hecho, sin plantearse el falso problema de en qué medida ese valor depende de la ideología. Cierto es que, en tres ocasiones, ha sido o será explícito acerca de esto, al negarse a supeditar el valor de la obra a la ideología que la informa. Recordemos a este respecto: *a)* cuando señala que la ideología populista no ha impedido a escritores de esta filiación trazar cuadros verídicos (es decir, con un valor estético realista) de la vida rusa; *b)* cuando en 1901 en carta a Gorki expresa que incluso de una filosofía falsa puede sacar partido un gran artista, y *c)* cuando después de la revolución de 1917, en plena guerra civil, llega a considerar el libro de un escritor "blanco", contrarrevolucionario, Averchenko, como "un libro de talento".

En el caso de Tolstoi no se trata simplemente de una ideología reaccionaria, aunque tiene acusados aspectos regresivos, ni de una ideología revolucionaria, aunque tiene sus lados positivos; se trata, como ya nos ha dicho Lenin, de una ideología contradictoria. El problema que se plantea él no es, por tanto, el de cómo puede darse una obra literaria de alto valor a partir de cierta ideología, sino el de cuál es la naturaleza de ésta y qué función desempeña en una obra cuyo va-

lor literario admite firmemente sin que pueda ser cuestionado por la ideología que forma cuerpo con ella. El problema que, en definitiva, interesa a Lenin es el del valor político de la obra de Tolstoi en unas circunstancias dadas. No puede decirse —no lo dice Lenin—, invirtiendo a Plejánov, que la obra asume ese valor político en virtud de su elevado valor literario. Podría añadirse en favor de esta tesis que justamente, porque se trata de una obra valiosa, reconocida ampliamente como tal, interesa su apropiación política en una u otra dirección. En eso no deja de haber cierto grado de verdad, pero las verdades de grado pueden trocarse en su contrario.

Ciertamente, si el aniversario y la muerte de Tolstoi se convierten en acontecimientos políticos, ello se debe a que se trata de un artista genial. Esto, como hemos visto, no pasa inadvertido por Lenin. Pero el meollo de la cuestión no está ahí, sino en el hecho de que la obra de Tolstoi puede ser apropiada de diversas maneras, o admite varias lecturas políticas en el marco del reconocimiento común de su genialidad o importancia estética universal. Lenin habla, a este respecto, de tres lecturas: la oficial (del gobierno), la de los liberales y la del proletariado revolucionario (precisamente la que él pretende llevar a cabo). Ahora bien, es la ideología tolstoiana, y particularmente su carácter contradictorio, lo que determina las diversas lecturas políticas de Tolstoi. Por ello, al tratar de destacar el valor político de su obra, Lenin fija la atención en su contenido de ideas, dando por supuesto que se trata de las ideas de un artista genial. El problema de cómo el talento artístico tolstoiano ha logrado materializarlas, darles cuerpo en una obra de alto valor literario, no es un problema propiamente político o ideológico-político, sino de crítica o teoría literaria. No es que Lenin ignore —y menos aún excluya— la necesidad de ese enfoque; se trata de un problema muy importante, pero no es el suyo.

Las ideas de Tolstoi son contradictorias, pero por ser ideas de un artista *en* su obra, de ideas encarnadas, que han recibi-

do una forma. Lenin, por tanto, no puede ignorar que cuando habla de la ideología tolstoiana no se refiere a una ideología en estado puro, al margen de la obra. Se trata de una ideología *formada* que, por consiguiente, sólo se manifiesta en la obra ya producida o creada.

Hasta ahora hemos visto que las contradicciones que señala Lenin son contradicciones en las ideas. Pero debemos tener presentes otras dos contradicciones que también él señala y que, al parecer, vendrían a refutar lo que hemos venido afirmando. Lenin subraya, en efecto, estas dos contradicciones:

> De un lado, es un artista genial, que no sólo ha producido cuadros incomparables de la vida rusa, sino obras de primer orden en la literatura mundial. De otro lado, es un terrateniente poseído de cristiano fanatismo...
>
> De un lado, el realismo más lúcido, que arranca todas y cada una de las caretas; de otro lado, la prédica de una de las cosas más repugnantes que existen bajo la capa del cielo, a saber: la religión.[3]

Podría pensarse que, en ambos casos, estamos ante contradicciones no internas sino externas a la obra: entre el artista genial y el terrateniente fanático; entre el realismo lúcido y la prédica de la religión. Pero, en verdad, no se trata de contradicciones entre la obra y algo exterior a ella (ciertas ideas), sino entre la obra genial y su realismo lúcido, por un lado, y el terrateniente que se hace presente en ella por su fanático cristianismo y prédica de la religión, por otro. La contradicción se establece entre la obra en cuanto que da cierta visión de la realidad ("cuadro incomparable de la vida rusa" por su "realismo lúcido") y ciertas ideas de ella (las del terrateniente fanático). Pero esta contradicción deja de ser exterior en cuanto que se encuentran no en estado puro, o al margen de la obra, sino como ideas que han recibido una forma artística y que sólo existen, en Tolstoi, en contradicción con otras ideas.

Por haber recibido una forma artística, rebasan su *status* meramente ideológico; a su vez, por encontrarse en una relación de contradicción con otras, su *status* ideológico particular puede ser rebasado asimismo tomando en cuenta el peso específico que, en la ideología de la obra, pueden tomar las

ideas opuestas: protesta, crítica implacable, etcétera. Ahora bien, no se trata de aislar las ideas positivas —como hace una benévola lectura revolucionaria— ni tampoco de separar las negativas, reaccionarias, para someter a Tolstoi a una lectura de signo contrario, sino de ver sus ideas —no nos cansaremos de reiterarlo— encarnadas *en* su obra en una relación de contradicción. Y esto es cabalmente lo que hace Lenin.

Así pues, Tolstoi como artista genial no lo es sólo por, o gracias a, sus elementos ideológicos progresistas, como una crítica simplista pretendiera hacer creer haciendo *pendant* con la crítica reaccionaria de su tiempo, que vincularía su grandeza artística con sus ideas místicas. Tampoco sería justo decir que la obra de Tolstoi existe y vale *a pesar* de sus lados reaccionarios, pues éstos no pueden ser separados de los elementos ideológicos positivos en cuanto que forman parte, con ellos, de una totalidad (la obra) compleja y contradictoria. Sin embargo, el hecho de que en la ideología tolstoiana encontremos las contradicciones que claramente señala Lenin, no significa que esa ideología sea —y ¿cómo podría serlo? — neutra.

TOLSTOI COMO ESPEJO DE LA REVOLUCIÓN RUSA

Las ideas de Tolstoi, su obra en cuanto encarnación de ellas, responden a una realidad histórica y social: la que se desarrolla en el proceso que se extiende en la Rusia zarista de 1861 (abolición del régimen de servidumbre) a 1905 (primera Revolución rusa). Y frente a esta realidad, como nos hace ver Lenin, Tolstoi toma posición. Hasta ahora, vemos a Tolstoi en su *texto:* en las contradicciones inmanentes a su obra; ahora Lenin nos lo presenta en su *contexto* (en relación con cierta realidad exterior). Tendremos, consecuentemente, tres tipos de cuestiones en las que se entrelazan una y otra relación:

Primera: ¿cuál es el tipo de relación entre la obra de Tolstoi (y, por consiguiente, la ideología entrañada en ella) y la realidad (proceso histórico de 1861 a 1905)?

Segunda: ¿cuál es el punto de vista ideológico que Tolstoi, como artista, asume en su obra?

Tercera: ¿qué es lo que aporta el conocimiento de esa realidad desde el punto de vista en que se sitúa el autor?

A la primera cuestión responde Lenin desde el título mismo de su primer artículo: "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa". El título original en ruso *("Lev Tolstoi, kak serkalo russkoi revolutsii")* tiene además un *"kak"* (como) que, si bien puede ser omitido en español, introduce un matiz que escapa al título con que se ha traducido. Si Tolstoi es considerado "como" espejo de la Revolución rusa, ello significa, en efecto, que su obra aparece en el prisma de Lenin —es decir, del político activo, militante— *como* un espejo de la revolución. Con ello no se descarta, deliberadamente, que la obra de Tolstoi responda o no a esta intención del autor, o que la obra pueda ser puesta en otros planos, como objeto de otros análisis, de un juicio estético, por ejemplo, independientemente de que a éste se llegue a través de un análisis histórico-social. La obra de Tolstoi se presenta, a los ojos de Lenin, cualesquiera que fueren las intenciones de su autor, e independientemente de otros análisis posibles, *como* un espejo de la Revolución rusa.

Por lo pronto, subrayemos que el examen leniniano de la obra tolstoiana y, particularmente, de sus contradicciones, no se desarrolla en abstracto sino en relación con determinado periodo histórico, periodo de supervivencia del régimen de servidumbre y desarrollo del capitalismo:

> La actividad de Tolstoi corresponde principalmente a un periodo de la historia rusa comprendido entre dos puntos cruciales de la misma, entre 1861 y 1905. En el transcurso de este periodo, las huellas del régimen de servidumbre, sus supervivencias directas, penetraban de parte a parte toda la vida económica (particularmente en el campo) y política del país. Al mismo tiempo, ese periodo fue precisamente un periodo de desarrollo acelerado del capitalismo desde abajo y de implantación de él desde arriba.[4]

Lenin pone, asimismo, la obra de Tolstoi en relación con la revolución en que culmina ese periodo y con la ideología que forma parte del proceso que conduce a ella y que, a su vez, en la revolución con que se cierra ese periodo, se muestra en toda su desnudez. Los artículos de Lenin, particularmente los dos primeros, constituyen una ocasión preciosa para abordar un problema que para él tiene una dimensión no sólo teórica, sino también práctica-política. Se trata de esclarecer el carácter y contenido de la revolución, la ideología de sus diversas fuerzas y perspectivas. La obra de Tolstoi se le presenta con esta dimensión política justamente por hallarse en relación con un proceso histórico que culmina en una práctica política revolucionaria.

El título del primer artículo caracteriza el modo especular de relacionarse la obra de Tolstoi con la revolución; la refleja como un espejo. Algunos estudiosos de este artículo se han apresurado a ver en él una aplicación de la "teoría del reflejo", expuesta por Lenin pocos meses antes en su *Materialismo* y *empiriocriticismo,* a la creación artística. Pero el propio Lenin se encarga de echar por tierra, en el citado artículo, la tendencia a simplificar la relación especular entre la obra artística y la realidad histórica reflejada en ella.

> A primera vista puede parecer extraño y traído de los pelos que asociemos el nombre del gran escritor a la revolución que —es evidente— no comprendió y de la que —también es evidente— se inhibió por completo. ¿Por qué llamar espejo a lo que, sin duda, no refleja bien los fenómenos?[5]

Resulta así que Tolstoi, que no comprende la revolución y se coloca a espaldas de ella, escribe una obra que es espejo de esa revolución. Pero queda también claramente sentado que Tolstoi no la refleja bien; por tanto, espejo para Lenin no es sinónimo de reflejo verídico o completo de la realidad. Ahora bien, con esto tampoco se quiere decir que el espejo sólo haya de concebirse en un sentido opuesto, a saber: como un reflejo falso o totalmente deformado de lo real.

Para tratar de resolver la dificultad que plantea un "espejo que no refleja bien la realidad", apela Lenin a la especificidad

de la obra de arte, en este caso realista, es decir, a un reflejo específico, artístico.

Que este "espejo", la obra de Tolstoi, "no refleja bien la realidad" es fácil para Lenin demostrarlo; le basta señalar las contradicciones en las ideas que enumera. Tolstoi no puede reflejar bien lo que no comprende y, en verdad, sostiene Lenin, no comprende la realidad: el carácter de la revolución, sus fuerzas motrices ni los medios adecuados para llevarla a feliz término. (Ya veremos que, desde el punto de vista ideológico adoptado por Tolstoi, la revolución no podía ser entendida.) Pero para Lenin una cosa es comprender la revolución —lo cual habría exigido que Tolstoi pasara de sus posiciones ideológicas socialistas cristianas o utópicas a las del socialismo científico— y reflejarla, por tanto, en toda su verdad y plenitud, y otra cosa es proporcionar cierto conocimiento, aunque sea limitado, de algunos aspectos de ella. Y esto último es precisamente lo que Lenin admite con respecto a Tolstoi cuando dice:"Todo gran artista de verdad ha debido reflejar en sus obras, si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución".[6]

Así, pues, decir que Tolstoi es espejo de la revolución significa: en primer lugar, que es un espejo contradictorio, de contradicciones en las ideas: denuncia apasionada de la explotación y crítica de la autocracia, a la vez que prédica de la no resistencia al mal; en segundo lugar, es un espejo de contradicciones reales, pues en la obra de Tolstoi se reflejan las contradicciones de la época, de la realidad histórica. La Revolución rusa —dice Lenin— es un fenómeno sumamente complejo y contradictorio, y la obra de Tolstoi permite verla así.

Entre las contradicciones en las ideas de Tolstoi y las contradicciones reales, históricas, existe una vinculación. Las primeras no se desarrollan en un plano abstracto, puramente lógico, sino que reflejan las contradicciones propias de la primera Revolución rusa. La crítica tolstoiana del orden social y la prédica de la "no violencia" reflejan el estado de áni-

mo de fuerzas sociales reales, determinado a su vez por condiciones históricas concretas.

> Tolstoi reflejó el odio acumulado, el maduro afán de una vida mejor, el deseo de liberarse del pasado, la falta de madurez que entrañaban los sueños del campesinado, su incultura política y su indecisión para acometer acciones revolucionarias. Las condiciones histórico-económicas explican la necesidad del surgimiento de la lucha revolucionaria de masas, su falta de preparación para la lucha y la no resistencia al mal, que fue una causa importantísima de la derrota de la primera campaña revolucionaria.[7]

Tenemos, pues, que la obra de Tolstoi es un espejo contradictorio de ideas y, a la vez, de contradicciones reales. La crítica del régimen y la prédica de la no resistencia se contradicen entre sí, pero a su vez reflejan lo que se contradice en la propia realidad. El mérito de Lenin estriba en haber puesto de relieve con la imagen del espejo esa relación de correspondencia entre la obra de Tolstoi y la Revolución rusa. Por ello, cuando Tolstoi se contradice en sus ideas, no se trata —como advierte Lenin— de contradicciones que dan sólo en el plano de su pensamiento.

> Las contradicciones en las ideas de Tolstoi son no sólo contradicciones en su propio pensar, sino un reflejo de las complejísimas y extremadamente contradictorias condiciones, influencias sociales y contradicciones históricas que determinaban la psicología de las distintas clases y capas de la sociedad rusa en la época posterior a la reforma, pero anterior a la revolución.[8]

Veamos pues que Tolstoi por un lado refleja las condiciones reales que engendran su ideología contradictoria, pero al mismo tiempo que expresa esta ideología se hace intérprete de ella. Y con esto pasamos a responder a la segunda cuestión planteada: ¿cuál es el punto de vista ideológico que Tolstoi asume como artista en su obra?

Tolstoi somete a una implacable crítica al capitalismo y protesta enérgicamente contra la autocracia, pero al mismo tiempo predica la no resistencia al mal. Se trata de una ideología determinada —como dice Lenin— por unas peculiares y complejas condiciones históricas: la ideología propia de las masas campesinas. Critica y denuncia, pero lo hace, según Lenin, como intérprete de los sentimientos y las aspiraciones del campesino que ve cómo el capitalismo le arruina y se apodera de las tierras de la comunidad patriarcal, y no desde

el punto de vista del movimiento obrero contemporáneo y del socialismo científico, al cual permanece extraño. El punto de vista de Tolstoi, es decir, el que hace de su obra un espejo contradictorio, es para Lenin el de un campesino patriarcal e ingenuo.

"Las obras de Tolstoi expresaron la fuerza y la debilidad, la potencia y la limitación del movimiento de las masas campesinas precisamente."[9] Pero ello, lejos de impedirle reflejar la revolución, le ha permitido —gracias a su talento artístico excepcional— captar algunos rasgos esenciales de dicha revolución. Y, con esto, pasamos ya a la respuesta a la tercera cuestión antes planteada: ¿qué aporta Tolstoi con su obra, desde su punto de vista ideológico, al conocimiento de la revolución de la que es "espejo" y que Lenin caracteriza asimismo como "una revolución burguesa campesina"? Y, sobre todo, ¿qué aporta a la lucha revolucionaria del proletariado contra el capitalismo?

LA IDEOLOGÍA TOLSTOIANA EN LA OBRA

Refiriéndose a Tolstoi, Lenin dice que "todo gran artista de verdad ha debido reflejar en sus obras, si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución".[10] Entre estos aspectos se hallan, por supuesto, sus debilidades y defectos, el comportamiento y la ideología de las masas campesinas. Pero en esta caracterización de la obra de Tolstoi por el conocimiento que proporciona de aspectos esenciales de la revolución hay que tener presente el papel que desempeña la ideología patriarcal campesina, ya encarnada en ella. Decir, por tanto, que Tolstoi es espejo de la revolución, en cuanto que refleja algunos aspectos esenciales, es hablar de la ideología *en* la obra, o sea, ya formada por el trabajo de un "gran artista de verdad".

Insistamos en esto. Lenin no se plantea el problema, que ciertamente no era el suyo, de la estructura de la obra de

Tolstoi, de la forma que adoptan las ideas en ella, de cómo y con qué recursos, o en virtud de qué trabajo artístico, logra él materializarlas. Sin embargo, es incuestionable que para él se trata siempre de una ideología en la obra, tal como existe, y forma cuerpo con la obra.

Antes de Tolstoi existía, en verdad, el campesino, el *mujik*, como existía también una ideología campesina. Pero como dijo Lenin en cierta ocasión a Gorki, refiriéndose a Tolstoi: "¡Qué gigante! ¡Qué coloso! Ése sí que era un artista... Y ¿sabe usted lo que tiene de asombroso además? Antes de este conde no había habido un auténtico *mujik* en la literatura". [11] Es decir, lo que asombra a Lenin es esta capacidad tolstoiana de crear lo que antes no existía en la literatura, creación que sólo es posible por lo que Tolstoi tiene *artísticamente* de gigante, de coloso; o sea, de verdadero artista.

De modo análogo, antes de su obra existía una ideología tolstoiana —vale decir: campesina patriarcal—, pero sólo Tolstoi la trasfunde en una obra literaria de genio, y es así, trasfundida, formada, como la examina Lenin. Una y otra vez, como si quisiera subrayar el trabajo artístico al que somete Tolstoi las ideas existentes, Lenin fija la atención en la especificidad de una crítica que es inseparable de su fuerza artística.

> La crítica que formuló Tolstoi no era nueva. Nada dijo que no hubiera sido dicho mucho antes en la literatura europea y en la rusa por hombres que se hallaban al lado de los trabajadores. Pero lo específico de la crítica de Tolstoi y su significación histórica consisten en que, con una fuerza propia y tan sólo de los genios del arte, expresa los cambios radicales en la mentalidad de las más amplias masas populares de Rusia.[12]

Lo específico de la crítica tolstoiana está, pues, no en su carga ideológica, sino en el modo artístico de hacerla. No se puede separar en Tolstoi, a juicio de Lenin, al artista y al pensador, como propende a hacerlo una crítica ideologizante, seudomarxista. Tolstoi "reflejó con asombroso realce en sus obras —como artista y como pensador y predicador— los rasgos de la especificidad histórica de toda la primera Revolución rusa..."[13] Por ello, resulta estéril buscar la genialidad artística en su obra *a pesar de* los lados negativos de su ideo-

logía, o gracias a sus elementos ideológicos negativos. Para llegar a ambas conclusiones hay que realizar una y la misma operación que Lenin, ciertamente, no realiza: desgajar unos elementos del todo dentro de una ideología contradictoria y después llevar a cabo una nueva amputación, separando las ideas de la obra como si fuesen algo exterior a ella.

Podemos poner alas a nuestra imaginación y representarnos la obra de Tolstoi así amputada, o con otras ideas, o con otra correlación de sus elementos ideológicos, o, finalmente, exenta de contradicciones. Pero ya no sería la obra que tenemos ante nosotros: justamente aquella que con una gran fuerza *artística,* "con una fuerza propia y tan sólo de los genios del arte", encarna las ideas que en un Tolstoi imaginario, y no real, se quisiera amputar o ignorar.

LA FUNCIÓN SOCIAL E IDEOLÓGICA DE LA OBRA DE TOLSTOI

Con sus elementos ideológicos negativos y su incomprensión de la revolución, Tolstoi se nos muestra como "todo gran artista de verdad". Y por serlo, y esto es lo que a Lenin le interesa subrayar, como el artista que ha sabido reflejar "algunos aspectos esenciales de la revolución", permite conocer el estado de ánimo de las masas campesinas en una revolución específica (burguesa-campesina) y enseña, a su vez, al proletariado a conocer en su lucha revolucionaria a sus enemigos.

Admitida la fuerza o genialidad artística de Tolstoi, que Lenin acepta sin reserva alguna, no es poco lo que el proletariado moderno puede aprender, a juicio suyo, de él. Y ello no obstante sus contradicciones en sus ideas, sus elementos ideológicos reaccionarios y su incomprensión de las causas de la revolución y de los medios de lucha adecuados. Lenin señala claramente lo que la clase obrera rusa puede encontrar en su obra en cuanto espejo de la revolución.

> Estudiando las obras literarias de Tolstoi, la clase obrera rusa conocerá mejor a sus enemigos, y viendo claro en la doctrina de Tolstoi, todo el pueblo ruso debe comprender en qué consistió su propia debilidad, que no le permitió llevar hasta el fin su liberación.[14]

Pero en la doctrina de Tolstoi se funden, como dice Lenin, "la protesta de millones de campesinos y su desesperación". Esta desesperación, "propia de las clases que perecen [...] de los que no comprenden las causas del mal, no ven salida ni son capaces de luchar", es ajena al proletariado industrial contemporáneo cuyos representantes estiman "que tienen contra qué protestar sin tener por qué desesperarse".[15]

Al destacar la función social e ideológica de la obra de Tolstoi, Lenin establece un lazo directo entre ella (como espejo) y la revolución, y subraya el valor de esa obra desde el punto de vista ideológico de "la clase de los asalariados [que] crece inevitablemente, se desarrolla y se fortalece en toda la sociedad capitalista, comprendida Rusia".[16] Al destacar el valor de la obra de Tolstoi en función de los intereses de esta clase, "cuya importancia no comprendió Tolstoi y que es la única capaz de destruir el viejo mundo, al que Tolstoi odiaba tanto",[17] es ante todo el político revolucionario quien habla. Pero un político que, al hablar así, lo hace consciente de que está ante la obra de un "artista de verdad", de un escritor "de importancia mundial", y consciente, asimismo, de que su obra no es todavía patrimonio de todos. Ahora el político fija la atención no en lo que el arte aporta a la política, sino en lo que ésta aporta necesariamente al arte, al convertirlo en patrimonio no de una minoría, sino de todos. Para ello:

> Hay que luchar contra el régimen social que ha condenado a millones y millones de seres humanos a la ignorancia, a la opresión, a un trabajo propio de forzados, y a la miseria; hay que realizar la revolución socialista.[18]

La posibilidad de que la obra de Tolstoi deje de ser "patrimonio de una minoría insignificante, inclusive en Rusia", requiere para su realización de una empresa política revolucionaria en la que se inserta también, como demuestran los artículos de Lenin, la obra misma de Tolstoi. De esta manera, arte y política se implican mutua y necesariamente.

Lenin sabe muy bien que sólo la creación de las condiciones necesarias mediante la revolución socialista pondrá a Tolstoi, con toda su fuerza artística, al alcance de las grandes masas. Se trata, en el caso de sus obras, de obras literarias "que siempre serán apreciadas y leídas por las masas cuando éstas, derrocando la opresión de los terratenientes y los capitalistas, creen para sí condiciones de vida verdaderamente humanas".[19]

El político, Lenin, atiende así no sólo a la función ideológico-política de la obra tolstoiana, sino que señala claramente las condiciones para que sea patrimonio de todos, y estas condiciones son, como vemos, la creación mediante la lucha revolucionaria, de "condiciones verdaderamente humanas".

1978

---

[1] De todos estos artículos hay traducción al español en V. I. Lenin, *Obras completas*, Cartago, Buenos Aires (versión castellana de la 4ª ed. rusa). Véanse a este respecto los tomos 15 ("León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa"), 16 ("León Tolstoi", "León Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo" y "Tolstoi y la lucha proletaria") y 17 ("León Tolstoi y su época"). Todos estos artículos se recogen también en la recopilación en español: Lenin, *La literatura y el arte*, Editorial Progreso, Moscú, 1976. Finalmente, el texto "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa", se incluye asimismo en nuestra antología *Estética y marxismo*, t. II, Era, 1ª edición, México, 1970.

[2] "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa."

[3] "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa."

[4] "León Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo."

[5] "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa."

[6] *Ibidem.*

[7] "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa."

[8] "León Tolstoi."

[9] *Ibidem.*

[10] "León Tolstoi, espejo de la Revolución rusa."

[11] Gorki, "V. I. Lenin. La literatura y el arte", *op. cit.*, p. 246.

[12] "León Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo."

[13] "León Tolstoi."

[14] "Tolstoi y la lucha proletaria."

[15] "León Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo."

[16] *Ibidem.*

[17] "Tolstoi y la lucha proletaria."

[18] "León Tolstoi."

[19] *Ibidem.*

SOBRE LA VERDAD EN LA LITERATURA Y LAS ARTES

El problema de la información artística no puede ser confundido con el de la verdad en las artes. Una obra de arte informa, pero de ello no se desprende que la información que transmite puede calificarse de verdadera o falsa. O sea, por el hecho de informar —empleando el término en el sentido en que lo emplea la teoría de la información— no se colige que el arte cumpla necesariamente una función cognoscitiva; es decir, que proporcione un conocimiento acerca de hechos específicos o de una realidad determinada. Sin embargo, con respecto a ciertas artes —particularmente las literarias o representativas— se sostiene a veces —sobre todo cuando se trata de obras realistas— que pueden proporcionar verdades o falsedades y que, por tanto, pueden enriquecer nuestro conocimiento acerca de la realidad. Al hacerse estas afirmaciones, se presupone o caracteriza al arte como una forma de conocimiento. Se plantea así este manojo de cuestiones: *a)* ¿Cabe hablar de verdad o falsedad en las artes? Y si puede hablarse ¿cuál sería el rango de esta verdad artística con respecto a la verdad científica, o a la verdad en su uso cotidiano? *b)* ¿Qué valor o alcance tiene la verdad para el valor de la obra de arte? *c)* Si el arte —o más exactamente, ciertas artes— es una forma de conocimiento, ¿esta naturaleza cognoscitiva se da en él de un modo necesario y esencial?

Veamos estas tres cuestiones en estrecha relación, pero sin desdibujarlas.

Escojamos en primer lugar el espacio concreto en que estas cuestiones pueden plantearse. Es indudable que este espacio es el arte que históricamente se ha concebido y realizado como reflejo verídico o reproducción fiel de la realidad. Este arte aspira a representar con sus medios específicos una realidad que existe independientemente de su representación artística: la naturaleza, la sociedad o el hombre concreto individual. En un sentido amplio, éste es el caso del arte representativo o realista que, desde los tiempos prehistóricos (pinturas rupestres de las cuevas de Altamira o Lascaux) hasta nuestros días, no ha dejado de afirmar su presencia.

No será superfluo insistir, una vez más, en que el arte representativo o realista, cuando es propiamente arte, es decir, cuando es actividad creadora y no simple imitación, nunca es copia de la realidad, sea ésta la que fuere. Es la realidad puesta en forma —en forma humana— por un acto de creación. El arte realista o representativo sólo lo es en tanto que la realidad toma la forma que cada creador ha de inventar. Ciertamente, la realidad se le ofrece ya formada; existe ya una serie de formas reales de las que el artista parte y en las que afirma su planta. Pero el arte sólo existe como arte realista o representativo cuando estas formas reales adoptan una forma no prevista ni dada: la que el artista inventa o crea. Así pues, la concepción del arte como copia, imitación o reproducción exacta de la realidad descarta esta transformación de lo real, y hace de la forma artística una mera duplicación de la forma real. Se trata de una concepción insostenible porque, al descartarse este trasvase formal, vinculado necesariamente a una actividad creadora, se está descartando o negando el arte mismo.

Ya Hegel había señalado en su *Estética* que la reproducción artística de lo real es, en primer lugar, una actividad superflua, ya que trata de darnos lo que ya tenemos en la realidad; en segundo lugar, siempre será una actividad inferior,

pues por muy perfecta que sea la imitación, lo imitado nunca igualará al modelo; en tercer lugar, acaba por convertirse en una actividad mecánica de la que desaparece todo elemento creador; finalmente, la imitación resulta imposible en ciertas artes como la arquitectura, la música y la poesía.

Ahora bien, cuando se sostiene —en el plano teórico— la concepción del arte como *mimesis* o representación verídica de la realidad, no se defiende semejante relación entre lo representativo y lo representado. Ya en la antigüedad griega, Aristóteles había definido la poesía como imitación, pero despojando a ésta de su sentido trivial: copia de un modelo ajustándose lo más posible a él. La imitación de que habla Aristóteles se remonta sobre lo contingente y lo individual; por ello, el artista no debe limitarse a registrar las cosas como son con todas sus particularidades y su contingencia; debe aspirar a superar lo singular para buscar lo universal. En este sentido, el arte no se halla por debajo de la apariencia o de la realidad empírica, sino por encima de ella. De ahí las diferencias entre poesía e historia: "La poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia —dice Aristóteles en su *Poética*—, ya que la poesía trata sobre todo lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular". Se trata, pues, no de una reproducción naturalista del hecho singular, sino de lo verosímil, de lo que por su necesidad y universalidad siempre puede suceder. Este universal poético no es, ciertamente, el de la ciencia, ya que se trata de un universal que se obtiene por los sentidos y que habla asimismo al sentimiento. Y es, a su vez, un universal que tiene por territorio lo humano, pues se trata, ante todo, para Aristóteles, de imitación de acciones y caracteres humanos.

La poesía (el arte) tiene, pues, para Aristóteles, un valor cognoscitivo. Nos acerca a la verdad y es más verdadera incluso que la historia misma. Pero si la poesía (el arte) puede cumplir esta función es porque —como ocurre en todo verdadero conocimiento— nos muestra lo real en su universali-

dad o esencialidad y no en su simple apariencia o en sus manifestaciones superficiales, fenoménicas o contingentes.

La distinción aristotélica entre esencia y fenómeno, o entre necesidad y contingencia, sirve de base, en nuestros días, a una concepción del arte como conocimiento del tipo de la postulada por Georg Lukács. El arte debe reflejar no la superficie de lo real, sino su esencia. Pero el modo como el arte lleva a cabo este reflejo se distingue del de la ciencia; a diferencia de ésta, que disuelve la vinculación inmediata de fenómeno y esencia, en el arte "la esencia se sume totalmente en la apariencia y ni una ni otra pueden alcanzar por separado en la obra de arte una figura autónoma". El arte para Lukács es conocimiento de la esencia de lo real; por ello, el arte auténtico es para él el realismo, y el problema del conocimiento artístico se convierte en el problema fundamental de la estética lukacsiana. En este conocimiento, el hombre está presente como elemento determinante y la verdad se da no en el plano de lo universal de la ciencia, sino en el de la particularidad, que es para Lukács no la exclusión de la universalidad, sino una representación simbólica de lo singular y lo universal. En el arte, lo universal se presenta en íntima conexión con la concreción individual de los seres singulares. A la categoría estética de la particularidad corresponde *lo típico* como síntesis orgánica de lo genérico y lo individual, por lo que se refiere tanto a los caracteres como a las situaciones.

Lukács es, en nuestro tiempo, uno de los más altos exponentes de la concepción del arte como conocimiento y del realismo, considerado éste no como un estilo entre otros, sino como el tipo de arte que más plena y auténticamente cumple su función cognoscitiva. De acuerdo con su concepción, el arte ofrece verdades por una vía distinta de la de la ciencia: anclando en la esencia no divorciada del fenómeno, o también, poniendo el acento no en lo universal abstracto de la ciencia, sino en lo particular. El arte, que realmente lo es porque cumple esta función, es siempre realista.

La concepción del arte como conocimiento que, salvando distancias de diverso género, se extiende de Aristóteles a Lukács, afirma la función cognoscitiva del arte que el realismo cumple como una función esencial de la actividad artística. Pero no puede ser ignorado el hecho de la existencia de obras artísticamente valiosas que no cumplen ni pretenden cumplir esa función (obras en general no realistas). Este hecho basta para poner en tela de juicio la tesis del conocimiento como dimensión esencial del arte. Por otro lado, tanto Aristóteles como Lukács se refieren sobre todo a las artes literarias y, dentro de sus concepciones respectivas, no encuentra el lugar debido la extensión de esta función cognoscitiva de la poesía dramática (Aristóteles) o de la novela (Lukács) a las artes no literarias. Por otro lado, si hay conocimiento en el arte, ello significa que ha de hablarse de la verdad que el conocimiento artístico proporciona y, por tanto, del modo de darse ésta en el arte, o más exactamente en las diversas artes. En pocas palabras, el problema de la verdad o falsedad de una obra de arte no puede ser separado de las modalidades que el arte como lenguaje reviste en cada caso; es decir, de las relaciones que adopta en los distintos signos el significante y el significado, así como de los modos distintos de articulación de los signos en cada arte particular.

Si se habla de la verdad artística, habrá que empezar por reconocer que se trata de un uso peculiar de los términos, pues, en sentido estricto, sólo las proposiciones pueden ser verdaderas o falsas. Situándonos en el terreno del arte, la verdad o la falsedad sólo podría atribuirse al tipo de arte en el que encontramos efectivamente proposiciones, a saber: en la literatura. Por ello, es aquí donde abordaremos primeramente nuestro problema; después nos referiremos a otras artes no literarias, en las cuales el problema de la verdad —por carecer de proposiciones— forzosamente tiene que tomar otro sesgo.

Una obra literaria es, ante todo, discurso, articulación de ciertos signos para establecer determinados significados. En

la literatura nos hallamos en el reino del lenguaje, del que se hace un uso peculiar (estético), particularmente en la poesía. Se trata de un lenguaje en el lenguaje; las palabras que se articulan en cierto orden son las mismas con las que, en el lenguaje ordinario, se hacen afirmaciones o negaciones que pueden ser verdaderas o falsas. En la literatura hay también aserciones que se refieren a hechos y que, como las del lenguaje ordinario, pueden ser aceptadas como verdaderas o rechazadas como falsas. Pero la literatura como actividad creadora produce un mundo imaginario y, por tanto, las proposiciones del género anterior no dominan a lo largo de la obra. Ocupan su lugar en ésta y, por importante que sea la suma de todas ellas, no bastan para asegurar la verdad artística.

Pero si la literatura —en cuanto arte— es ficción, actividad imaginativa, ¿hasta qué punto tiene sentido hablar aquí de verdad o falsedad?

En la obra literaria hay proposiciones que se refieren a hechos, pero dominan sobre todo las que se refieren a acontecimientos o personajes imaginarios, es decir, inexistentes en la vida real.

Ciertamente, el lugar de la verdad —en el sentido usual— es la proposición, pero en tanto que se refiere a un hecho real. Si falta esta referencia, no hay lugar en ella para la verdad ni la falsedad. En la proposición "el centauro asistió a una reunión clandestina", falta el terreno para que se den la verdad o la falsedad (la referencia a un ser real). La obra literaria está llena de proposiciones de este género, es decir, de proposiciones en las que se hace referencia a acontecimientos o personajes imaginarios y, por ende, irreales. Lo que se afirma o niega en ellas no puede ser, en rigor, verdadero ni falso. Lo que dice Cervantes de Don Quijote, de su figura física o espiritual, de su rostro, de sus hazañas, tomado literalmente escapa a la verdad o a la falsedad por la sencilla razón de que Don Quijote no existió realmente y, de haber existido, Cervantes no habría pretendido describir un personaje real tal como obró y vivió efectivamente. Y, sin embargo, Cervan-

tes nos presenta un modo de comportamiento humano que no es ajeno a la vida real y que, por el contrario, lo revela en toda su profundidad y riqueza. Si no existió efectivamente el personaje que Cervantes nos presenta, sí han existido y existen los Quijotes, hombres que en determinadas situaciones revelan una naturaleza peculiar, cuya estructura pone Cervantes al descubierto.

De modo análogo, podría decirse que Balzac, con *La comedia humana,* no es el cronista de la sociedad burguesa de la Francia de su tiempo; no se refiere a hechos y personajes reales. Narra hechos y vidas de personajes que no existieron efectivamente. En el mundo imaginario creado por Balzac no se trata de ser fiel a hechos y personajes reales. Y, sin embargo, a través de este mundo irreal, Balzac nos entrega una verdad profunda acerca de la realidad social de su tiempo. Balzac refleja este mundo en su obra y éste permanece hoy ante nuestros ojos como un retrato fiel de un mundo humano, gracias al cual podemos conocer no como un objeto arqueológico sino como algo vivo, presente, un mundo social concreto.

Vemos, pues, que si las proposiciones de *El Quijote* de Cervantes o de *La comedia humana* de Balzac consideradas aisladamente, pueden carecer de un valor de verdad, ya que se dan en la esfera de lo irreal, sin embargo en conjunto, integradas en el contexto total de la obra, permiten enriquecer nuestro conocimiento: en un caso, acerca de un modo de comportamiento humano (el quijotismo), y en otro, acerca de una sociedad en la que imperan el dinero y, con él, la hipocresía, el afán de lucro y el egoísmo. Así pues, si en un sentido literal las proposiciones de una obra literaria no tienen un valor de verdad, ello no impide que puedan aportar cierto conocimiento acerca de los hombres concretos y de sus relaciones sociales.

Hay quienes piensan que esta función cognoscitiva sólo es propia de la forma tradicional de realismo a la que pertenecen los ejemplos anteriores. Pero justamente la necesidad de

cumplir esta función en nuevas condiciones, cuando la realidad cambia, exige a su vez una superación del realismo en su forma tradicional y un nuevo modo de estructurar los signos lingüísticos. Es lo que se pone de manifiesto claramente en la novela de Kafka *El proceso.* Aquí nos encontramos con una nueva realidad social, vigorosamente atisbada hace más de un siglo por Marx: la realidad del hombre despersonalizado, enajenado, sumido en un mundo que es obra suya y que, no obstante, se vuelve contra él, hasta convertirlo en un simple número. Tal es el mundo de la generalidad abstracta en que vive el burócrata en nuestra época. Si consideramos la novela de Kafka, veremos cómo se destaca con trazos vigorosos el hombre que vive hundido en ese mundo impersonal y abstracto de la burocracia, en el que se borra la verdadera individualidad. El José K. kafkiano es, ciertamente, un personaje imaginario, inventado o creado por su autor. En un sentido, todo lo que se dice de él no puede considerarse verdadero, ya que el José K. que Kafka nos presenta no existió realmente. Y, sin embargo, los José K. existen en nuestra vida real, como existe ese mundo impenetrable, misterioso, de los funcionarios que van tejiendo una oscura red en que lo personal se pierde. A cada paso, podemos toparnos en nuestra vida cotidiana con los que, como José K., viven una existencia hueca, abstracta y despersonalizada. Puesto que existen esos hombres y ese mundo, y puesto que Kafka ha sabido presentarlos fielmente apelando a nuevos recursos novelísticos, desconocidos por el realismo del pasado, podemos hablar también de su realismo, vale decir, de la verdad de su obra y del conocimiento que nos aporta acerca de la realidad humana y social.

Algo aprendemos en Kafka, como antes en Cervantes, Balzac o Dostoievski, acerca de los hombres concretos y sus relaciones sociales; algo que no aprendemos ni en nuestra experiencia cotidiana ni en los tratados de psicología, historia o sociología. Pero lo que aprendemos en la obra literaria lo aprendemos, ciertamente, en cuanto que la asumimos a ésta

como tal obra literaria, y no al reducirla a las verdades propias de uno de esos tratados.

El problema de la verdad en la literatura se presenta, pues, a través de su especificidad como actividad creadora. La literatura es obra imaginada o imaginaria, o sea ficción, y, en cuanto tal, es un tejido de cosas irreales o inexistentes. Sin embargo, es justamente ese tejido de ficciones lo que permite que la verdad se transparente: la verdad artística que se transparenta en *El Quijote* de Cervantes, *La comedia humana* de Balzac o *El proceso* de Kafka.

Esta verdad artística no es, por tanto, la verdad en sentido habitual ni la verdad científica. No es la misión de la literatura ofrecer este tipo de verdades y, menos aún, tratar de rivalizar con la ciencia. Tampoco se trata de poner en otra forma la verdad ya alcanzada por la ciencia ni llegar a ella por una vía distinta (por la vía del concepto en un caso, por la de la imagen en otro).

El conocimiento artístico sólo merece tal nombre si, en primer lugar, enriquece nuestra visión de cierta realidad (la del hombre) y, en segundo lugar, si se trata de una visión que la ciencia no ofrece. Ello quiere decir que su diferencia respecto del conocimiento que proporciona la ciencia no sólo está en la forma de conocer (como sostienen, en definitiva, Plejánov y Lukács), sino también en su objeto (como sostiene Burov y, en cierto modo, Della Volpe). El conocimiento artístico permite conocer formas de la experiencia humana, una actitud del hombre ante las cosas, que la ciencia no revela. Ciertamente, estas verdades artísticas pueden ser reducidas a simples proposiciones usuales o científicas. Así, por ejemplo, la verdad contenida en *El proceso* de Kafka puede ser formulada en estos términos: "El mundo burocrático despersonaliza al hombre y le impide establecer relaciones verdaderamente humanas". Pero, en la medida en que la verdad artística de la obra se reduce a esta verdad, se escapa por la misma puerta por la que entra dicha reducción. La literatura, como forma de conocimiento, tiene su propio objeto y su

propia esfera de acción: el hombre en su relación con las cosas y en sus relaciones mutuas; y esta esfera y objeto propios no se angostarán nunca, cualquiera que sea el progreso de la ciencia en el ámbito mismo de lo humano.

Si, como estamos viendo, es legítimo hablar de verdad y conocimiento en la obra literaria, con respecto a otras artes, dado el carácter específico de sus signos, habrá que hacerlo con reservas y, en algunos casos, incluso carecerá de sentido. Si la producción es el lugar de la verdad, y la verdad artística en la literatura surge de un tejido proposicional, en las artes no literarias, en las que no encontramos proposiciones y, por tanto, verdades en sentido habitual, habrá que procurar no extrapolar a ellas lo que, en virtud de su naturaleza específica, es válido en el terreno de la literatura.

Con todo, una primera distinción se impone entre las artes que son o pueden ser representativas dado el carácter referencial de sus signos —como la pintura—, y aquellas que como la música, por su propia naturaleza, no hacen referencia a lo real.

Teniendo presente esta distinción, en el ámbito mismo de la pintura, veamos lo que sucede cuando ésta se vale de signos figurativos. Podemos referirnos, a título de ejemplo, a los pintores españoles El Greco, Velázquez o Goya, o a los grandes muralistas mexicanos de nuestra época: Orozco, Rivera y Siqueiros. Los primeros nos hacen ver una misma realidad —la española— en tres momentos distintos: la España mística de El Greco, la España cortesana de Velázquez y la España oprimida y bárbara de Goya; los segundos ponen ante nosotros la realidad mexicana entre las llamas revolucionarias que se encienden desde 1910. En todos estos casos, no estamos ciertamente ante un discurso o ante un tejido de proposiciones. Por ello, al decir que la pintura nos ofrece aquí verdades y enriquece nuestro conocimiento acerca de una realidad social humana y concreta, no estamos empleando estos términos en un sentido riguroso, ya que, como hemos señalado anteriormente, sólo las proposiciones pueden ser verda-

deras o falsas y sólo con respecto a ellas, y sobre la base de ellas, puede hablarse propiamente de verdad y conocimiento.

Sin embargo, teniendo presente que estamos ya en otro dominio (no discursivo ni proposicional), podemos hablar de la verdad de una obra representativa en tanto que el pintor capta no los detalles, lo meramente externo o superficial, sino los aspectos esenciales, los más ricos y profundos de una situación humana o de una relación concreta del hombre con las cosas. En esto reside la verdad del cuadro, y no en su correspondencia con aspectos superficiales o en la fidelidad al detalle.

Pero esta verdad no se presenta explícitamente como verdad inherente a una proposición, ya que los colores o las líneas no son signos que tengan un significado fijo adoptado por convención. Para que pudiera hablarse de proposiciones pictóricas sería necesario reducir la pintura como lenguaje al lenguaje verbal, cosa que rechazamos ciertamente. Tampoco se trata de hacer explícito —es decir, formular en proposiciones— lo que está contenido en ella de forma concreta-sensible. Ello en virtud de que la traductibilidad del mensaje contenido en la obra pictórica sólo arrojaría pérdidas.

Hay, pues, que decidirse a abandonar el concepto de verdad que hemos manejado en la literatura y, sin embargo, admitir que la obra pictórica representativa es verdadera y cumple una función cognoscitiva en tanto que enriquece nuestro conocimiento de una realidad humana y enriquece asimismo nuestro modo de percibir, de captar una realidad humanizada. La pintura contribuye a afirmar el ojo del hombre como ojo humano, social, a hacerle ver un objeto humano o humanizado. El pintor crea una realidad humana y, con ello, contribuye a humanizar la visión del espectador. Con su actividad confirma estas palabras de Marx: "El ojo se ha convertido en ojo *humano,* del mismo modo que su objeto se ha convertido en un objeto social, *humano,* procedente del hombre y para el hombre". Y en la medida en que la pintura contribuye a enriquecer nuestra visión de un mundo de ob-

jetos humanizados, enriquece a su vez nuestro conocimiento de esa realidad humanizada. Si cabe hablar de conocimiento aquí, pese a que ya no estamos en el plano discursivo de la literatura, es porque el realismo pictórico se halla en una relación de correspondencia con una realidad humana o en una relación humana con las cosas que el cuadro refleja o reproduce.

Ahora bien, cuando nos hallamos en el terreno del arte no representativo (pintura abstracta o música), es decir, cuando nos encontramos con artes que no sólo no son discursivas sino que tampoco reflejan una realidad humana, o reproducen humanamente una realidad exterior, ya no cabe hablar de verdad ni de conocimiento.

La función cognoscitiva de estas artes es nula, sin que por ello dejen de ser arte, ya que son una actividad creadora gracias a la cual se expresan, significan y comunican determinados significados, no necesariamente cognoscitivos. Justamente porque no comunican este tipo de significados, sus signos no tienen el carácter referencial de los signos de las artes literarias y representativas que cumplen esa función. Esto pone de manifiesto, una vez más, que la función cognoscitiva es sólo una de las funciones que el arte puede cumplir.

Sin embargo, a veces, pasando por encima del carácter específico que los signos han de tener para que el arte pueda cumplir esa función cognoscitiva y tratando de suplir esta necesidad con especulaciones metafísicas, se pretende extender el carácter cognoscitivo de las artes antes citadas al arte no figurativo. El arte abstracto, por ejemplo, se presenta así como una forma de conocimiento no ya de una realidad determinada, sino de una realidad universal o absoluta. Ya no se trataría de conocer lo concreto humano mediante el arte, sino lo universal o lo absoluto. El arte vendría a ser el modo más adecuado de conocer o representar lo absoluto, tesis con la que algunos teóricos contemporáneos del abstraccionismo no hacen más que repetir el absolutismo estético de las gran-

des metafísicas idealistas del siglo pasado, particularmente de Hegel y Schelling. El arte abstracto vendría a cumplir una alta función cognoscitiva en tanto que, a fuerza de eliminar lo individual y lo concreto, fuera una representación o revelación de una realidad última, como nueva versión de lo absoluto. Pero todo esto hace descansar la función del arte sobre un supuesto previo: la existencia de esa realidad última y absoluta que el arte debiera representar. Con ello abandonamos el terreno concreto del arte como forma de praxis humana para instalarnos en el nebuloso cielo de las construcciones metafísicas.

La función cognoscitiva no se da en todas las artes. Hay artes que por la naturaleza de sus signos y de sus modos de articulación no pretenden ni pueden pretender cumplir esa función. Por otro lado, el arte puede cumplir y ha cumplido históricamente diversas funciones de acuerdo con los intereses y necesidades sociales dominantes en cada fase histórica o sociedad. La función cognoscitiva es, por tanto, una entre otras, por muy importante que pueda aparecer en ciertas artes y, en particular, en el arte realista como arte más adecuado para comunicar significados cognoscitivos.

Y cuando esa función se da tiene que darse con las particularidades que le impone el arte como actividad creadora. El arte sólo puede conocer en la medida en que es arte. Es decir, sólo puede cumplir una función cognoscitiva, o sea: reflejar o reproducir lo real, creando una nueva realidad, no copiando o imitando la ya existente. Los problemas cognoscitivos que al artista se le plantean tiene éste que resolverlos artísticamente, o sea: creando ese nuevo objeto capaz de reproducir o reflejar lo real. Sólo así el arte puede ser una forma de conocimiento. Sólo así puede ofrecer verdades que otras formas de comportamiento humano —como la ciencia — no pueden dar.

1977

CLAVES DE LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA DE DIEGO RIVERA

1. POÉTICA Y PINTURA

Como todo artista, Diego Rivera guía su práctica por ciertas ideas, creencias, valores, normas o ideales estéticos que constituyen su poética o ideología estética. Con base en ella podríamos deducir una estética riverina implícita en su obra. Pero a veces, como han hecho otros artistas del pasado, y sobre todo de nuestra época, Rivera vuelve su mirada sobre sí mismo y medita sobre su propia actividad. Deja entonces una serie de textos (verbales o escritos) en los que arroja cierta luz sobre el modo como concibe, produce, valora o justifica su arte.

En ninguno de los dos casos apuntados —tanto si se trata de ideas estéticas encarnadas en su obra o de ideas formuladas en sus textos—, Rivera se sitúa en un plano propiamente teórico. O sea: en el de la explicación y fundamentación objetiva de su práctica pictórica. No estamos, pues, ante una teoría que permita hablar de una estética riverina, sino ante un conjunto de ideas, descripciones o valoraciones en las que se transparentan las intenciones artísticas de Rivera, sus ideales estéticos, las convenciones que adopta y los argumentos a que recurre para justificar su concepción del arte, así como la existencia y validez de su obra. En sus textos hallamos su ideología estética, pero tratándose de un pintor

que tiene, a su vez, una vigorosa personalidad política, esa ideología tiene siempre un trasfondo político.

No nos proponemos desarrollar, por tanto, una teoría estética riverina inexistente. Tampoco pretendemos suplirla extrayendo del conjunto de su obra pictórica —lo cual sería legítimo— las ideas estéticas soterradas en ella. Nuestra tarea es más modesta: adentrarnos en lo que ha formulado explícitamente, sobre todo en sus textos escritos y, en ciertos casos, en sus textos verbales (confesiones o entrevistas).[1]

¿Cuáles son, pues, las ideas estéticas que Rivera nos ha dejado y hasta qué punto han sido fecundadas por el pensamiento marxista que inspiraba su praxis política? Precisemos desde el primer momento que no es mucho lo que encontramos acerca de sus encuentros con el pensamiento de Marx. Su biógrafo, Bertram Wolfe, escribe que en sus años juveniles en España, Rivera "trabó conocimiento por vez primera con la obra de Marx" en un pequeño volumen de *El capital* y agrega que "aunque decidió ponerse a estudiar *El capital*... no tuvo el ánimo suficiente para leerlo".[2] No creemos que la situación cambiara radicalmente en los años posteriores, incluso en aquellos de más intensa militancia política, aunque —como veremos— no faltan en sus textos algunas referencias a *El capital.* A falta de un inventario de las lecturas de Diego Rivera, hay que suponer que su formación marxista —más ideológica que teórica— se nutría de las ideas filosóficas, económicas y políticas que circulaban a la sazón, como artículos de fe, entre los militantes y simpatizantes comunistas. Por lo que toca a las cuestiones artísticas, sus referencias a Marx y al marxismo son más escasas aún.

Asomarnos a las ideas estéticas de Diego Rivera y hacerlo con ciertas claves marxistas nos permitirá comprender cuál era la ideología estética de que partió en diversas etapas de su actividad artística para producir su inmensa obra, particularmente en el terreno de la pintura mural.

2. DEL ARTE COMO CREACIÓN SOCIAL

Al ocuparse Diego Rivera de cuestiones artísticas se acoge a varias ideas claves de raigambre marxista. En primer lugar, a la de arte como fenómeno social en el doble sentido de arte que responde a una necesidad social y cumple determinada función en la sociedad. Rivera tiene clara conciencia de la naturaleza y función social del arte y por ello se refiere a él "como una actividad de la supraestructura social", utilizando una terminología inequívocamente marxista. Del mismo modo, está consciente del nexo entre el carácter social del arte y su naturaleza histórica al afirmar que "la pintura es una manifestación social, espejo del estado de cosas histórico".[3] Ahora bien, esta clave marxista clásica ha dado lugar a interpretaciones simplistas, como la que establece una rígida conexión entre desenvolvimiento artístico y desarrollo histórico-social. Rivera no quema los puentes entre una y otra orilla y, por ello, no cae en el determinismo inexorable en que incurre con frecuencia el marxismo de los años veinte y treinta. Por esta razón, una crisis social no significa para él una crisis o decadencia del arte, es decir, de su calidad estética. Así, dice por ejemplo: "Si hay crisis en el mundo, claro que se representa en la pintura, pero sólo en lo que concierne al fenómeno social y no se refleja de ninguna manera en lo que concierne a su calidad estética…"[4]

Y refuerza su idea con el ejemplo del periodo histórico de Carlos IV a Fernando VII en España que, si bien constituyó una "verdadera crisis de abyección", produjo "no sólo el más grande pintor español sino el pintor de los pintores del siglo XIX…"[5] Rivera se está refiriendo, por supuesto, a Goya. Reafirma así la tesis marxiana del desenvolvimiento desigual del arte y la sociedad. Esta tesis lleva aparejada una conclusión que atisba agudamente: la negación del progreso artístico y, en consecuencia, de una historia lineal y ascensional del arte: "La pintura no tiene etapas superiores ni inferiores, es un desarrollo continuo a lo largo de la historia […] Como dia-

léctico, ese desarrollo es continuamente cambiante y contradictorio".[6]

Esta concepción dialéctica del desenvolvimiento social y de la historia del arte le permite apreciar estéticamente —sin perder de vista su condicionamiento social— el arte producido en las duras condiciones del pasado, o en las presentes —no menos hostiles— del capitalismo. La admiración que Rivera siente por la pintura prehistórica o por el arte mexicano antiguo, así como su reconocimiento de la inferioridad estética de una sociedad que él considera superior, habrían sido imposibles de haberse aferrado a una concepción determinista y eurocentrista del desarrollo artístico y social. Esta agudeza de Rivera —más intuitiva que reflexiva— se empaña al introducir, en extraño maridaje con sus lúcidas ideas, cierto biologismo. Y aunque trata de conciliarlo con la concepción marxista, resulta ajeno a ella, aunque no sea el primer marxista que contrae semejante maridaje. Pero atendamos a sus propias palabras:

> El arte es una nutrición necesaria para el sistema nervioso [...] La llamada emoción estética es un fenómeno nervioso cuya función es conmover el sistema endócrino-simpático, provocando la secreción glandular que provee al organismo con los fluidos vitales necesarios para éste, secretados por las glándulas.[7]

Afirmaciones como éstas, que no son accidentales, saltan en más de una ocasión en sus textos; así también, cuando concibe al arte como "una función biológica indispensable para aquel que la produce".[8] Estas afirmaciones propias del materialismo vulgar del siglo XIX eran tal vez un eco lejano de sus lecturas juveniles de ciertos autores (como Haeckel y Moleschott)[9] cuando él ya se consideraba marxista. Pero Rivera no podía quedarse en esta prioridad biológica respecto de lo social y de ahí que introdujera un correctivo a ella al sostener que "este fenómeno nervioso está necesariamente condicionado (como todos los actos humanos cerebrales y de la conciencia) por las relaciones económicas y sociales de los hombres".[10] Pero aquí vuelve a enredarse, pues no sólo no se explica cómo el fenómeno nervioso se halla condicionado socialmente ni tampoco cómo lo social puede ser determi-

nante si lo biológico tiene la importancia que él le atribuye. Pero sería demasiado pedir a un artista genial que se adentra con su magra mochila teórica marxista en el campo de lo estético cuando marxistas eminentes de la talla de Plejánov no habían logrado esquivar en ese mismo campo semejante biologismo.

Ahora bien, si dejamos a un lado esas incrustaciones biologistas en algunos textos riverinos, veremos que lo que pesa sobre todo en ellos es la clave marxista del arte como creación condicionada socialmente. Pero se trata, como hemos visto, de un condicionamiento que, en la historia del arte, no lo vuelve estéticamente un simple apéndice del desenvolvimiento social. Esta concepción le permite ver cómo se conjugan en él, a lo largo de su historia, dos aspectos que Rivera claramente señala: su sujeción a condiciones sociales y el potencial libertario subversivo que le impone su naturaleza creadora.

Rivera se detiene especialmente, en más de una ocasión, en la situación del arte en la sociedad en que vive: aquella en la que rige como ley absoluta la propiedad privada. Al meditar sobre la situación del arte bajo el capitalismo, Rivera hace suya una idea clave marxista: la hostilidad capitalista al arte que tiene su raíz en la transformación de la obra artística en mercancía. Esta idea aparece clara y rotundamente expresada en los textos riverinos: "Es necesario considerar a la producción estética en la sociedad actual como mercancía, con las características y leyes generales que la gobiernan en este régimen".[11] Rivera se remite directamente a *El capital,* cuya definición de la mercancía transcribe. Con base en ella, traza un cuadro precioso y diáfano sin tender velos románticos sobre el arte en las condiciones del capitalismo:

> La producción de arte, como producción de mercancías, es susceptible de alcanzar altos precios, sujetos a oscilaciones en el mercado que permitan a los especuladores de él jugar al alza y a la baja de sus valores, y hacer de las obras de arte valores de cambio de primer orden para acumulación de capital y riquezas.[12]

Aunque en México no existía por entonces (años cuarenta) un mercado artístico desarrollado, Rivera traza sus rasgos esenciales que el tiempo no hará más que confirmar al generalizarse en nuestros días la mercantilización del arte. Pero concordando con el enfoque de *El capital*, no entiende esta idea de la transformación de la obra de arte en mercancía en la actitud romántica que dedujera de ella que el artista, para no hacer concesiones al capitalista, tendría que negarse a que sus creaciones fueran objeto de especulación. Lisa y llanamente: negarse a venderlas en el mercado artístico. Atacar a un pintor, como ataca Siqueiros a Rivera, "… por hacer pinturas que, como todo objeto de arte bajo el régimen capitalista, pueden volverse objetos de especulación por parte de sus compradores, es tan necio y antimarxista como acusar de contrarrevolucionario a un artesano, joyero o zapatero cuyos productos compran los ricos".[13]

Es decir, no es dable al artista sustraerse a la ley férrea que constriñe al obrero a vender su fuerza de trabajo por un salario o al artista a vender los productos en los que invierte, como fuerza de trabajo especial, su capacidad creadora. En esto radica la hostilidad del capitalismo al arte de que hablaba Marx. Pero Rivera no la interpreta en el sentido fatalista de que ahogue la creatividad del artista o lo obligue siempre a servir a la ideología dominante. De acuerdo con la dialéctica de sujeción y libertad que Rivera admite, los artistas pueden hacer un arte —como lo hacen los muralistas mexicanos— que sirva a la tarea suprema "… en nuestra época: participar consciente y activamente en la preparación de la revolución".[14]

Así pues, Rivera no se deja arrastrar —como algunos sedicentes marxistas— por el rígido determinismo economicista que reduce el valor estético al valor de cambio, ahogando con ello el potencial creador y subversivo del arte, ni por el lastre voluntarista y romántico que hace del artista un individuo excepcional, omnipotente y libre, capaz de sustraerse al sistema de producción mercantil en el que vive y crea. Sin

embargo, hay ocasiones en que la creación artística se estrella ante un muro insalvable, incluso cuando por su carácter público, mural, no está destinada a convertirse en mercancía. Ese muro es el derecho supremo de la propiedad privada; tan supremo que, como el propio Rivera pudo experimentar dolorosamente con su mural del Rockefeller Center, llega a privar a una obra artística del derecho a existir. Aunque en el curso de la batalla por impedir su destrucción Rivera había sostenido que "en la creación humana existe algo que pertenece a la humanidad y que ningún propietario individual tiene el derecho de destruir o conservar para su personal goce", los Rockefeller, situados en el punto de vista de la moral capitalista, decidieron destruir el mural. Este crimen inaudito venía a demostrar —en un grado extremo— la situación del arte bajo el capitalismo, sobre la cual había meditado más de una vez Diego Rivera. La economía y la moral capitalistas —como él había visto bien— se daban firmemente la mano, confirmándose plenamente una vez más la tesis marxiana de la hostilidad del capitalismo al arte.[15]

3. ARTE E IDEOLOGÍA: DEL ARTE BURGUÉS AL ARTE PROLETARIO

Al hacer Diego Rivera una pintura de clara intención ideológica, se vio sujeto a lo largo de su vida tanto a los más encendidos elogios como a los más enconados ataques. Estos ataques oscilaban entre los que, dejando a un lado toda atención a las cualidades estéticas, se concentraban precisamente en su intención ideológica y los que, obsesionados por los valores estéticos, deploraban su carga ideológica porque sólo veían en ella un efecto negativo. Lo que nos interesa subrayar ahora es que, de un modo u otro, las relaciones entre arte e ideología aparecían en primer plano tanto para el artista como para sus admiradores y críticos. Independientemente de cómo Rivera cumple estéticamente su intención ideológi-

ca, veamos ahora cómo concibe en sus textos el papel de la ideología en el arte.

Diego Rivera subraya, de acuerdo con el marxismo clásico, el papel del contenido ideológico del arte, oponiéndose a toda pretensión de apoliticidad o pureza artísticas. Pero a ese contenido le da un sentido tan amplio que llega a afirmar que "todo arte es propaganda" y que "hasta los buenos paisajes, naturalezas muertas y 'vistas' de los canales de Venecia" lo son.[16] Pero el *quid* de la cuestión no está —y Rivera es consciente de ello— en registrar este hecho, sino en determinar el papel del contenido ideológico en la obra artística. Pues bien, Rivera no le asigna un alcance determinante y exclusivo: "No se puede decir que el contenido dañe o favorezca la obra de arte [...] Un contenido ideológico, por bueno que sea, no salva a un mamarracho. Y no es posible encontrar un contenido abyecto en una obra de arte de calidad..."[17]

Podría parecer que con esas palabras Rivera está respondiendo a los críticos que le reprochan que, al pretender servir a una gran causa, se limita a ilustrar el contenido, como si la tendencia ideológica bastara para asegurar su valor estético. Esos críticos ciertamente no dan en el blanco. Sin embargo, también es cierto que Rivera sigue aferrado a la dicotomía tradicional de contenido y forma que tantos estragos ha hecho en el pensamiento estético. Pues, en verdad, desde un punto de vista propiamente artístico no puede haber contenido ideológico "bueno" en una obra que sea un "mamarracho". En ella sólo hay un contenido —bien o mal formado—; por tanto, si la obra es un "mamarracho" por su forma, el contenido, como parte intrínseca de ella, es decir, como contenido formado, también lo será.

De acuerdo con una tesis clásica del marxismo, Rivera afirma igualmente el carácter de clase del arte en una sociedad determinada. Por ello dice: "Existe el arte burgués [...] el arte campesino..."[18] Y hablará asimismo de arte proletario con el significado que trataremos de esclarecer en seguida.

Ciertamente, el carácter de clase hace referencia aquí a la ideología que inspira al autor o a la ya formada en la obra, así como a la función social que, de acuerdo con cierto interés de clase, puede cumplir el arte. Ahora bien, el concepto resulta estrecho si, dejando a un lado la mediación de la forma, se establece sin más un signo de igualdad entre ideología y valor estético. Diego Rivera procura en algunos de sus escritos superar semejantes limitaciones.

Teniendo presentes las precisiones anteriores, podemos pretender que lo que él entiende por arte burgués es el arte de clase, creado a partir de la Revolución francesa, que responde a los intereses de la burguesía. Pero en el calificativo "burgués" no pone un significado estático; por ello, para él el arte "burgués" es no sólo el que se impregna de un contenido ideológico directo, sino también el que se presenta como apolítico, arropado con la teoría del "arte por el arte". Las ideas de Rivera en este punto son de una gran lucidez. La teoría del "arte por el arte" a juicio suyo cumple dos funciones de clase, ideológicas, que Rivera expresa con gran claridad. Una: afirmar la superioridad de la minoría, y otra: descalificar el arte revolucionario precisamente por su contenido político. Veamos con sus propias palabras ambas ideas. Con respecto a la primera dice: "Esa teoría artística, que pretende ser apolítica, posee en realidad un contenido político enorme: la implicación de la superioridad de una minoría".[19] Y en cuanto a la segunda puntualiza: "Esta teoría sirve para desacreditar el uso del arte como arma revolucionaria y sirve para afirmar que todo arte que tome un tema, un contenido social, es malo".[20]

Tal conclusión viene a subrayar el verdadero alcance del contenido ideológico en el sentido de que, desde el punto de vista artístico, no hay contenido bueno o malo en sí. Consecuente con ello, Diego Rivera no piensa que el arte burgués sea malo por poseer el contenido correspondiente y que un arte de signo ideológico opuesto lo haga desaparecer: "El arte burgués dejará de desarrollarse cuando la burguesía sea

destruida como clase".[21] Esto significa, a su vez, que la desaparición de un arte de clase —como forma histórica— no es asunto puramente artístico sino social, de clase. Pero por otro lado —creemos que no estamos traicionando el pensamiento de Rivera— la supervivencia de una obra artística es asunto no sólo de clase, sino también estético. Por ello, afirma sin rodeos: "Las grandes pinturas, sin embargo, no cesarán de proporcionar placer estético, aunque no tengan un significado político para el proletariado".[22]

Con las precisiones apuntadas, Rivera admite la existencia de un arte de clase burgués. Pero ¿existe o existirá un arte proletario? La respuesta de Rivera —claro está que en textos distintos— es ambivalente. Pero antes de entrar en ella, veamos lo que entendía por arte proletario. No encontramos en sus escritos una definición precisa, pero sospechamos que para él se trata de un arte que: *1)* expresa los intereses del proletariado; *2)* le sirve como arma de su emancipación, y *3)* asegura la comunicación con él mediante un lenguaje plástico accesible.

Volvamos, pues, a la pregunta anterior: ¿existe un arte proletario? Una primera respuesta que encontramos en algunos de sus textos es negativa. Coincide, sin citarlo, con Trotsky en esta cuestión. Pero su argumentación es un tanto ambigua, sobre todo si la pregunta la extendemos del presente al futuro: si no existe hoy, ¿podrá existir mañana? Escribe Diego Rivera: "El proletariado realmente comenzará a producir su arte cuando la dictadura proletaria haya cumplido su misión y cuando haya liquidado todas las diferencias existentes y producido una sociedad sin clases".[23]

Resulta entonces que si bien hoy no puede existir un arte proletario, existirá en el futuro cuando se haya producido una sociedad sin clases y no exista, por tanto —puntualizamos nosotros— el proletariado como clase. Pero entonces cabe preguntarse: ¿cómo producirá el proletariado un arte proletario cuando ya no exista como clase? No hay que esperar mucho para que el propio Rivera corrija semejante contra-

dicción, pues en el mismo texto y casi a renglón seguido escribe: "El arte del futuro, por lo tanto, no será proletario sino comunista". Lo que quiere decir que mientras tanto el proletario no producirá un "arte proletario propiamente dicho", sino un "arte de lucha" que le sirva como arma de su emancipación. Con este motivo, se plantea el problema de sus relaciones con el arte burgués. Rivera es claro y categórico: "no deberá rechazar el uso de los mejores recursos del arte burgués".[24] Pero ello no significa que deba aprovecharse todo lo burgués o el lado conservador de su arte tanto en el aspecto ideológico como en el formal, sino justamente —como dice Rivera— sus "mejores recursos". Y cuando él habla de "los mejores recursos" entiende por ellos los mejores del arte burgués en el siglo XX y no los logros ya desfallecientes del siglo pasado. Tiene en mente los frutos de la vanguardia artística que, durante sus años de estancia en París, él ha asimilado y contribuido a cosechar. Así pues, Rivera se separa de los que rechazan "el mejor arte que la burguesía había producido" incluyendo en él al futurismo, al cubismo y al constructivismo.[25]

Diego Rivera, ya en plena actividad muralista, no pretende cortar los nexos con los logros artísticos de la llamada Escuela de París, aunque advierte que "debemos adaptarlos a las necesidades del proletariado para crear un arte que, por su claridad, por su accesibilidad y por su relación con el nuevo orden, debe adaptarse a las necesidades de la revolución proletaria y el régimen proletario".[26]

Pero al propugnar un arte que aproveche los logros estéticos más avanzados y que al mismo tiempo sea accesible a las masas y responda a las necesidades de la revolución, Rivera está planteando un nuevo y complejo problema, que es el que pretende resolver prácticamente con su pintura mural. Consciente de ello, marca explícitamente su distancia respecto al intento de trasladar esos logros directamente, es decir, sin la adaptación necesaria. Y esto es lo que reprocha a los "teorizantes" y artistas rusos que "al no comprender la

doctrina de Marx que deseaban aplicar, llegaron a la conclusión de que el arte revolucionario debía tomar el mejor arte que la burguesía había producido y llevarlo directamente a las masas revolucionarias".[27] Y esto explica a su vez, a juicio suyo, que no obstante su "lucha heroica", los pintores rusos "fracasaron totalmente en sus intentos de persuadir a las masas a que aceptaran el cubismo, el futurismo o el constructivismo como el arte del proletariado".[28] Con esto quedaba claro para Rivera que la creación de un arte que sirviera al proletariado era cuestión no sólo de contenido ideológico, sino también de forma, técnica o lenguaje: "Un pintor que conserva y utiliza la peor técnica del arte burgués es un artista reaccionario, aunque utilice esta técnica para pintar la muerte de Lenin o la bandera roja en las barricadas".[29]

Así pues, el problema de crear un arte proletario o revolucionario radica no sólo en el interés de clase a que responde y a su condición de arma de emancipación, sino también en el lenguaje plástico necesario para expresar esos intereses y servir estéticamente al proletariado. Las dos primeras exigencias involucran forzosamente al artista y a su ideología y capacidad para plasmarla en una obra de arte. Pero la tercera requiere no solamente su creatividad, sino también la sensibilidad del espectador. O sea: el artista al crear su obra ha de crear el lenguaje que permita acceder a ella. Tal es el problema que preocupa a Diego Rivera: crear un lenguaje plástico avanzado pero accesible a las masas.

Sabemos que Rivera no aceptaba cualquier lenguaje plástico que asegurara esa accesibilidad. No aceptaba desde luego el lenguaje tradicional que la vanguardia artística había desechado. Por ello, ya en 1927, en su primer viaje a la Rusia soviética, había sido acogido con extrañeza primero, y repulsa después, por los que se aferraban a ese lenguaje. Se trataba de los teóricos y artistas que trataban de entronizar un nuevo realismo académico, pensando que así lograrían tender el puente necesario entre el arte y las masas. No era ésta —como hemos visto— la posición de Diego Rivera, pero tam-

poco se trataba para él de mantener los logros estéticos modernos sacrificando la comprensión de las masas o pensando utópicamente que por sí solos bastarían para ser entendidos por ellas. Y, sin embargo, Rivera estaba más cerca de esta posición de lo que él mismo creía, ya que sobreestimaba la capacidad de las masas para entender el mensaje ideológico que se les transmitía con un nuevo lenguaje. Y es que partía del supuesto —acorde con las incrustaciones biologistas ya señaladas— de que "la sensibilidad estética es una facultad tan natural como la de oír, ver o hablar".[30] Rivera cree que el gusto es natural y que incluso lo es el "buen gusto". Hay en él un naturalismo de corte roussoniano que ve la bondad del hombre como algo natural que la sociedad corrompe: "Mientras el mal gusto en arte es producto de una educación y necesita ser desarrollado, el buen gusto es algo natural, como el arte de hablar o la habilidad de ver".[31]

El "mal gusto" se le presenta como producto del medio social, en lo cual no le falta razón. Cualquiera puede avalar esto hoy con sólo atender a los programas de la televisión comercial y comprobar cómo contribuyen a la formación y extensión del "mal gusto". Ya hace casi 60 años, Diego Rivera escribía:

> El proletariado —explotado y oprimido por la burguesía— y el obrero, continuamente agobiado por su trabajo diverso, únicamente tenía la oportunidad de cultivar su gusto a través del contacto con la peor y más detestable parte del arte burgués que le llegaba en forma de cromolitografías baratas y de periódicos ilustrados.[32]

Diego Rivera reconocía asimismo que ese factor, unido al acceso difícil a las exposiciones de verdadero arte y la erradicación del arte popular por "la producción industrial de la peor calidad estética",[33] no permitía que el proletariado asimilara un arte de calidad refinada. Pero el problema se vuelve con ello más complejo, pues ¿cómo hacer accesible el arte sin caer en el sacrificio de su calidad estética? Un tanto unilateralmente atribuye la responsabilidad de la solución a los artistas: "Los artistas revolucionarios deben preocuparse por ser capaces de proporcionar una forma adecuada de alimento estético…"[34] Pero ¿adecuada a qué?, ¿al grupo existente?

Por supuesto, no; adecuada entonces a un gusto inexistente aún y a cuya formación debe conducir la obra, pues "únicamente la obra artística en sí puede elevar el nivel del gusto". [35]

Parece como si Rivera estuviera parafraseando a Marx cuando dice: "El objeto artístico —como cualquier otro producto— crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción, por tanto, no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto".[36] Pero para Marx, la producción y la comprensión de sus productos es ante todo un fenómeno social y no depende, por tanto, solamente del artista. En consecuencia, se hace necesario —como decía Maiakovsky en los momentos en que se plantea con toda urgencia el problema de la comunicación artística en la Rusia posrevolucionaria— "organizar la comprensión". Ahora bien, ésta no es tarea individual y exclusiva del artista, de su obra, sino que es ante todo una tarea educativa social.

Vemos, pues, que si bien Rivera tenía conciencia del grave problema de la comunicación artística y de la necesidad de crear un lenguaje plástico accesible sin sacrificar la calidad estética, hay en él cierta idealización del destinatario artístico —el proletariado— que tiene como premisa cierto naturalismo de cuño roussoniano al considerar que hay un "buen gusto" natural, proletario, que la sociedad capitalista viene a corromper. Vemos asimismo que, si bien no todo depende del artista, la búsqueda del lenguaje plástico adecuado (para Rivera, la pintura mural) es una condición necesaria, aunque insuficiente, para establecer con el tiempo esa comunicación y "elevar el nivel del gusto".

Pero lo que estaba claro para Rivera era, en definitiva, que crear un arte revolucionario no era asunto puramente ideológico, de búsqueda del gran tema o de la tendencia que asegurara su grandeza, sino también cuestión de forma, de renovación de los medios de expresión. Vemos, en suma, que al abordar el problema de las relaciones entre arte e ideolo-

gía, entre arte de clase y valores estéticos o entre arte revolucionario y las masas, Diego Rivera muestra una sensibilidad y una visión intelectual que no era frecuente entre los teóricos marxistas de su tiempo.

4. DE LA ESCUELA DE PARÍS AL MURALISMO MEXICANO

Por sus años de convivencia en la comunidad artística parisina, por haber compartido —bajo la égida de Cézanne, Picasso y Rousseau— sus principios estéticos básicos y por el alto lugar y el respeto que su obra alcanzó en ella, Diego Rivera puede ser considerado como un miembro destacado de la Escuela de París. Durante diez años hace suyas sus afirmaciones y negaciones y, dentro de ella, comparte el aislamiento de sus miembros respecto de la sociedad, la pérdida de la idea de servicio del arte así como su elevación de la creatividad al renovar sin descanso el lenguaje plástico. Su paso por la Escuela de París y particularmente por el cubismo, había significado para Rivera un "imperativo irrefrenable" que era asumido por toda la comunidad artística parisina: "Llegar a la depuración más completa de los elementos de expresión, llegar a usar con libertad y limpieza cada uno de ellos sin interferencia entre sí".[37] Pero con ello Rivera llegaba también a tal "deshumanización" que sus propios compañeros protestaron contra ella.

Pero los estremecimientos de la vida real (horrores de la primera Guerra Mundial, estallido deslumbrante de la Revolución rusa, así como el desarrollo de la revolución en su tierra lejana), no podían dejar de llegar a *La Rotonde* parisina. Y así fue abriéndose paso en la conciencia de Rivera la necesidad de responder a otro imperativo vital: el de "hablar el lenguaje propio del pueblo". Pero digamos esto con sus propias palabras:

> Yo había llegado a la conclusión de que era preciso el advenimiento de una pintura, en general un arte nuevo, no por su apariencia sino por fusión estrecha de forma y contenido actual en continuo movimiento hacia el futuro, para el que había que conservar todo el aporte técnico de lo que fue el arte moderno hasta entonces, pero expresándose en una forma simple y clara...[38]

Así pues, ya en plena actividad dentro de la Escuela de París, Rivera siente la necesidad de buscar una nueva vía que rebasara su aislamiento para "poder hablar el lenguaje propio del pueblo". En esa búsqueda había de desempeñar un papel importante su visita a Italia, estimulada por Elie Faure, para conocer directamente la pintura al fresco. Asimismo también influyó en ella el conocimiento del arte antiguo mexicano que para él tiene, como habría de escribir más tarde, un significado vivo, actual, como parte de la cultura indígena sojuzgada en nombre de los valores de la cultura occidental. Un arte que Rivera exaltará también por razones estéticas como arte de un "pueblo entero de artistas" que en su vida misma es "la realización continua de una obra de arte" y que se destaca por "su plástica vital y realista, aun en sus aspectos menos representacionales".[39]

Un fruto primerizo de la preocupación de Rivera por encontrar desde París un arte nuevo es su cuadro *Paisaje zapatista.* Aquí encontramos un cambio radical de tema, pero dejando intacto el lenguaje plástico cubista que él utiliza por entonces. Lo que prueba este cuadro es cuán lejos se halla Rivera todavía de la solución del imperativo que se le plantea, solución que sólo podía venir —como él apuntaría más tarde— de una adaptación del lenguaje plástico moderno al lenguaje del pueblo, pero —como ya hemos subrayado— sin rebajar su cualidad estética. Un cambio de tema, sin alterar el lenguaje, seguiría siendo un momento más de la revolución *en* el arte que llevaba a cabo la Escuela de París, pero de lo que se trataba —y como vemos de esto ya tenía clara conciencia Diego Rivera— era de que el pueblo hablara un lenguaje artístico revolucionario o —como reverso de la misma medalla— de que el arte hablara "el lenguaje propio del pueblo". Se trataba de un arte que por todo ello tendría que ser monumental, público y que —como le confirmaría su visita a

Italia— tenía ya sus antecedentes históricos en los mosaicos de Ravena y en la pintura al fresco bizantina y renacentista, así como en el antiguo arte monumental mexicano.

Con la Revolución rusa de 1917 se le presentó a Rivera la oportunidad histórica de realizar el arte que buscaba. En efecto, el pintor ruso exiliado David Sterenberg, amigo y compañero suyo en París, había sido nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas del Comisariado de Educación Pública a cargo de Lunacharsky, e invitó a Rivera a viajar a Rusia con él, pero Rivera declinó la invitación con la idea de regresar en la primera oportunidad a su patria, lo que pudo realizar en julio de 1921.

No entraremos en las vicisitudes de su actividad mural desde su llegada a México y menos aún en su valoración. Sí nos detendremos, en cambio, en algunas de sus reflexiones sobre su propia obra como parte del movimiento pictórico impulsado sobre todo por él, por Orozco y por Siqueiros. Su atención se vuelve en primer lugar y en un primer momento hacia su primera pintura mural, *La creación*, en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Escribe entonces un texto en el que expone lo que pretende realizar;[40] en él describe ante todo el tema de carácter abstracto y simbólico. Apenas si dedica unas líneas a los antecedentes grecolatinos del procedimiento o ejecución a la encáustica utilizado por él. En verdad, Rivera no podía ir más lejos en su teoría cuando su práctica balbuciente apenas daba los primeros pasos. Será más tarde, ya en la cima de su obra, cuando se aventure a exponer lo que para él significa, nacional e internacionalmente, el muralismo mexicano, así como el lugar que asigna dentro de él a su propia obra.

Al volver pocos años más tarde sobre su primer mural, después de señalar que, por primera vez, la pintura moderna "tuvo ocasión de emplearse en su verdadero oficio y papel, es decir, la gran decoración", reconoce que se resiente "de influencias europeas demasiado fuertes".[41] La preocupación por crear un arte vinculado al pueblo se acrecienta en Rive-

ra, pero la solución buscada —crear el lenguaje plástico apropiado— se va demorando ante el peso de las influencias que él reconoce y que no son otras que las de la pintura moderna que él había seguido tan de cerca en París, y las lejanas bizantinas y renacentistas. En verdad, la práctica mural en este primer tramo de su obra plantea a Rivera más problemas que los que resuelve. Le sigue obsesionando la idea de un arte destinado al pueblo que corresponda a una mentalidad revolucionaria. Y justamente en plena realización de sus dos primeros grandes murales —los de la Secretaría de Educación Pública y la Escuela de Agricultura de Chapingo— se ve obligado a esclarecer algunas ideas que probablemente se enturbiaban a la hora de ponerlas en práctica. Refiriéndose expresamente a los murales citados trata de precisar el carácter de la plástica revolucionaria, pero no logra alcanzar la precisión buscada. Para Rivera, el meollo de la cuestión no está en el tema sino en su tratamiento. Éste debe corresponder a una mentalidad revolucionaria entendiendo por ella la del pintor que se identifica con "... la parte de la humanidad que representa el polo positivo en ese gran fenómeno biológico que todos llamamos revolución".[42] Lo que pinte un pintor en esas condiciones —dice también Rivera—, sea un retrato o un ramo de flores, será revolucionario y un pintor burgués hará una pintura burguesa aunque represente la revolución social. Una vez que el pintor se identifique con la revolución, todo consistirá en "la absoluta sinceridad para su espíritu" y en "la completa libertad plástica para su oficio de pintor".[43]

Vemos aquí hasta qué punto están confusas las ideas estéticas de Rivera en estos inicios de su actividad muralista. Ciertamente, no ve todavía que de la misma manera que el tema no asegura el carácter revolucionario de la pintura, tampoco lo asegura la adhesión del artista a la revolución, por muy sincera que sea, pues de lo que se trata en definitiva es: primero, que el arte sirva a la revolución (y esto no es asunto puramente subjetivo, de sinceridad o adhesión), y segundo: que la sirva como arte. Diego Rivera en estos textos

no da —como vemos— una respuesta satisfactoria a la cuestión. Falta en ella lo que es fundamental —y sobre todo lo que constituirá una aportación del muralismo mexicano— para un arte revolucionario: la creación de un lenguaje plástico que permita su uso público, revolucionario, cuestiones ambas que se le irán aclarando en escritos posteriores.

Entre las limitaciones que reconoce en el muralismo de esa primera etapa, y particularmente en su propia obra, están no sólo las influencias europeas en el plano formal, sino también los "resabios" o debilidades que él admite ante las críticas punzantes que Siqueiros le hace en la famosa polémica de 1935. "En sus comienzos, la pintura mural mexicana de tendencia revolucionaria tenía en su estilo fuertes resabios religiosos, ya que sus antecedentes, que son la pintura mural colonial y la del siglo XIX, fueron pinturas especialmente religiosas."[44] Pero textos posteriores (de 1945, 1952 y 1957), escritos cuando el muralismo mexicano ya había dado sus mejores frutos, nos permiten apreciar que Rivera tiene una visión más clara de lo que significa el movimiento pictórico del cual él es uno de los grandes. En primer lugar, reafirma la idea —comúnmente admitida— de que sus orígenes inmediatos hay que buscarlos en la Revolución de 1910, que hizo que México volviera sus ojos sobre sí mismo. Pero puesto que el muralismo cumple ante todo el objetivo de ser un arte para el pueblo, para las masas, capaz de hablar su lenguaje en términos estéticos, sólo surge en realidad cuando los pintores disponen de los medios —los edificios públicos— para poder encarnar artísticamente esa autoconciencia en contacto con el pueblo. Este contacto es el que da a la pintura mural su carácter revolucionario, a la vez que aporta, en el plano estético, un nuevo estilo. En esto radica, a juicio de Rivera, el alto significado nacional y universal del muralismo mexicano. O dicho con sus propias palabras:

> Por primera vez en México, los pintores estética y políticamente revolucionarios tuvieron acceso a los muros de los edificios públicos, y por primera vez en la historia de la pintura del mundo entero se llevó a cabo en esos muros la epopeya del pueblo, no alrededor de héroes mitológicos o políticos, sino por las masas en acción.[45]

Y a continuación subraya que en la pintura mural mexicana hay "la definición de un estilo plástico nuevo" y que "inventó el modo de ligar el pasado con el presente del mundo, no sólo por los asuntos de sus pinturas, sino también por la calidad plástica de ellas".[46] Tenemos así, destacada por Diego Rivera, una serie de ideas básicas: la revolución como origen inmediato del muralismo, el peso de una tradición y una herencia clásica, el protagonismo del pueblo, de las masas, por lo que toca a su contenido, y un estilo plástico nuevo. Vemos, pues, que Rivera destaca no sólo lo que aporta el muralismo en el plano del contenido, sino también como nuevo estilo o lenguaje plástico. Pero hay que reconocer que es más explícito cuando se refiere a la primera aportación que a la segunda. En efecto, en otros textos suyos se acrecienta la importancia de los elementos ideológicos, de contenido, al cuantificar —con una curiosa aritmética— cómo se dan y desarrollan en el muralismo mexicano: "... Cincuenta por ciento de influencia de la revolución nacional agrario-democrático burguesa y de la gran tradición plástica anahuatlaca, y un cincuenta por ciento de la teoría y la práctica constructoras del mundo futuro y humano, mediante la previa destrucción del actual orden social imperialista, marxista-engelsiana-leninista-stanilista".[47]

No se puede negar la influencia de la ideología revolucionaria en el muralismo mexicano, pero esta ideología no podría identificarse sin más con la teoría que pródigamente califica Rivera. Admitida su influencia con estas reservas, no puede sin embargo aceptarse el papel que él atribuye en un texto posterior —uno de los últimos que se conocen— a la militancia política de base de los muralistas mexicanos, con la excepción del "anarquizante y afortunadamente feroz" Clemente Orozco. Estamos aquí ante una confusión de arte e ideología o de arte y política que el propio Rivera había logrado esquivar —como ya vimos— en otros textos. Cae así —en sus últimos años— en una apreciación ideologizante y contenidista del muralismo mexicano que estaría en contra-

dicción con sus afanes por encontrar un lenguaje plástico nuevo y que podría ser rechazada con afirmaciones suyas anteriores que hemos transcrito. Y este enfoque lo lleva a valorar, a mi juicio injustamente, la aportación del muralismo del lado del contenido, avalando así con sus palabras propias los dardos lanzados por sus más enconados detractores:

> El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal, tampoco la arquitectura y menos aún la escritura [...] Por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de la fábrica, de las ciudades, al pueblo [...] Únicamente esto es lo que le ha dado un valor de primera categoría en el mundo, pues es un aporte realmente nuevo en el arte monumental respecto a su contenido.[48]

Aquí Diego Rivera es injusto no sólo consigo mismo, sino sobre todo con un pintor como Siqueiros, que introduce tantas innovaciones en los medios de expresión de la pintura mural. El valor del muralismo mexicano es asunto no sólo de contenido, sino también —como Rivera había dicho muy bien aunque ahora se contradijera— asunto de forma; de búsqueda de un lenguaje nuevo para un contenido y especialmente para un destinatario nuevo: el pueblo, las masas. Otra cosa es el grado en que el muralismo mexicano llega en esta larga y compleja búsqueda a puerto seguro. Pero sólo el arte académico —y nunca un arte vital— llega en su travesía a puerto seguro.

5. SOBRE EL ARTE EN LA RUSIA SOVIÉTICA

La Revolución rusa de 1917, junto a su significación universal como primera revolución que derribaba al poder burgués, tenía también una significación especial para los artistas que habían unido en su pensamiento y su obra los destinos del arte y la revolución. Como bien había visto Lunacharsky, el problema que se planteaba con ella era el de qué podía dar la revolución al arte y qué podía dar, a su vez, el arte a la revolución. Para resolverlo no había antecedentes históricos y de ahí las encendidas polémicas y luchas de ten-

dencias entre las diferentes organizaciones y grupos artísticos en los años inmediatamente posteriores a la revolución. Aunque todos ellos coinciden en aceptar que la revolución y el arte tienen que servirse mutuamente, las posiciones se diversifican e incluso se vuelven antagónicas en cuanto al modo de concebir ese servicio mutuo. La vanguardia artística rusa, gran parte de la cual se había incorporado a la revolución desde Occidente y en la que se contaban compañeros y amigos de Diego Rivera, pensaba que con la toma del Palacio de Invierno se habían creado las condiciones sociales necesarias para profundizar y extender la revolución en el arte que ya ella había iniciado y creía asimismo que esa revolución artística era la que había que llevar a las masas. La otra posición, minoritaria entre los artistas pero compartida por los dirigentes bolcheviques, era la de hacer un arte que para servir a la revolución tenía que valerse de un lenguaje plástico accesible a las masas, aunque esto significara recortar —cuando no congelar— las innovaciones formales.[49]

Este problema —el de cómo servir a la revolución con el arte— ya se lo planteaba Diego Rivera incluso en París cuando todavía no estaba clara para él la solución, aunque ya comenzaba a vislumbrarla con la idea de un arte público, monumental o mural. Se comprende, pues, el enorme interés con que Rivera acoge, como artista, el hecho mismo de la Revolución de Octubre, así como el desarrollo posterior del arte soviético. Adopta respecto a él posiciones diferentes, e incluso contradictorias, que no pueden ser separadas de sus virajes políticos. Pero a lo largo de ellas, Rivera parte siempre del convencimiento de que el socialismo crearía las condiciones sociales necesarias para establecer nuevas relaciones entre el arte de contenido ideológico revolucionario y un estilo nuevo, así como entre los artistas y el público. Y la solución en ambos casos habría de ser un arte mural como el que en México había surgido y que para Rivera era el arte que correspondía a una nueva sociedad, socialista.

Cuando apenas triunfa la Revolución de 1917 y su amigo Sterenberg, recién nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas, lo invita a sumarse al esfuerzo de los pintores rusos en pro de la revolución, Rivera declina su invitación, pues aunque ya es consciente del tipo de arte con que podría cooperar a la revolución, prefiere no insistir en su punto de vista "hasta que hubiera creado algo de ese tipo de arte del cual hablaba".[50] Cuando en 1927 es invitado de nuevo, acepta porque sentía "como mexicano que tenía alguna experiencia que le pudiera ayudar a la Rusia soviética".[51] Ése es un año crucial en el país de los soviets; es el año en que la disputa Trotsky-Stalin llega a su culminación y en que tras la expulsión de Trotsky y la persecución de sus seguidores, comienza a afirmarse la política artística que va a culminar primero, en 1932, en la disolución de todas las organizaciones de cada rama artística y después, en 1934, en la proclamación del "realismo socialista" como doctrina oficial.

El problema que se venía planteando en la Rusia soviética bajo el fuego cruzado de posiciones antagónicas se resuelve no por la vía de la polémica y de la confrontación de ideas, sino mediante resoluciones del partido y decretos del gobierno con los que se institucionaliza un arte de ideología socialista —tal como ésta es interpretada por la burocracia estatal y partidaria— y de estilo realista, entendido éste en un sentido tradicional y academicista. En relación con estos hechos, Diego Rivera registra el fracaso de los pintores de la vanguardia rusa que "crearon obras de considerable belleza", pero que no pudieron lograr que su arte llegara a las masas. Pero, al mismo tiempo, se pronuncia contra los pintores académicos, realistas, que aprovechan el rechazo del arte moderno para hacer a todo trance un arte accesible a las masas. Su posición, justamente la que expone durante su primer viaje a la Unión Soviética, es la de crear un arte que, sin sacrificar un lenguaje nuevo, sea accesible a ellas, aprovechando para esto —como se ha hecho en México— la tradición del arte popular. Estas posiciones muestran ya —en 1927— un

claro distanciamiento respecto de la naciente política artística soviética.[52]

En los años treinta, Diego Rivera se acerca a las posiciones políticas de Trotsky, y adopta, en relación con el arte soviético, una actitud sumamente crítica. Reafirmando el principio del arte al servicio del pueblo, de la revolución, subraya una idea fundamental que alimenta sus críticas: la exigencia de calidad estética en ese arte y justamente por razones políticas: "... entre mejor sea la calidad estética del arte, mayor será su poder de propaganda, y si esa calidad es inferior o mala, el poder de comunicación y de propaganda de la obra podrá ser nulo, pudiendo llegar a producir el efecto contrario al propuesto".[53] Esta calidad estética es la que no encuentra Rivera en el arte soviético por haberse aferrado éste a una forma tradicional, académica, anquilosada.

Si nos preguntamos ahora cómo es que el arte revolucionario ha podido llegar en las condiciones sociales que debieran ser más favorables para su desarrollo a ese academicismo, la respuesta de Rivera estaría en considerar negados los principios indispensables para ese desarrollo: "... La condición indispensable para el arte revolucionario es que sea producido por un hombre que sea tan revolucionario que esta calidad se asimile en su subconsciente".[54] Aunque con esta terminología freudiana-surrealista, Rivera está reafirmando la tesis de que la convicción revolucionaria del artista ha de brotar de su interioridad, y no ser algo que se le impone desde fuera. Por ello dice también: "Lo demás sólo lleva a la fabricación de miserables obras de arte, basura de la imposición política".[55] Y a continuación, apuntando directamente a los "ex artistas convertidos en funcionarios" por obra de esa imposición, ve en ésta una de las causas fundamentales de la baja calidad estética del arte soviético. Por ello, dice también abiertamente:

> Siempre que se coarta la libertad de expresión, ya sea por el sindicato, por el partido comunista de todas las Rusias, por las iglesias o por quien sea, para imponer un arte oficial u otro llamado "revolucionario", florecen las academias oficiales o las llamadas por cualquier nombre y se acaba toda mani-

festación estética de buena calidad; es la causa por la que el partido stalinista es actualmente el mecenas de la más inmunda plástica y literatura que se produce actualmente...[56]

El juicio de Diego Rivera es lapidario. Y el mismo tono encontramos en otro texto firmado unos meses antes con el poeta surrealista André Breton: el manifiesto "¡Por un arte revolucionario e independiente!"[57] En él se exaltan con un acento libertario, anarquista, la libertad de creación atropellada en el arte soviético de la época staliniana, se reafirma la idea de un arte revolucionario "por servir a la revolución con los métodos del arte", servicio que el artista sólo puede prestar creando libremente, y en apoyo de la libertad de creación recurren los autores a una cita del joven Marx: "el escritor nunca considera sus trabajos como un medio, sino como fines en sí".[58]

Se comprende fácilmente la crítica despiadada de Rivera al arte soviético a la luz de estos principios, pero también cuenta en ella la experiencia del muralismo mexicano aunque extrañamente no se alude a él una sola vez en el manifiesto. Ciertamente, pueden mostrarse sus vinculaciones con el Estado e incluso algunos desfallecimientos de Diego Rivera en ellas, pero en modo alguno podría afirmarse que fue un arte dirigido en el sentido de arte impuesto a los artistas, en el que se sacrificara la libertad de creación.

Los esfuerzos por reingresar al Partido Comunista Mexicano y su reingreso final llevaron aparejada la condena de su pasado político y particularmente de sus devaneos trotskistas. Con la misma pasión y violencia verbal con que antes había combatido al stalinismo, combatía ahora las "abyectas traiciones" del trotskismo. La actitud de Rivera hacia el arte soviético no podía dejar de estar influida por este viraje político de 180 grados. Los textos de Diego Rivera en este punto son posteriores al XX Congreso del PCUS de 1956 que marca el fin del culto a Stalin. Sin embargo, no encontramos en ellos un tono crítico a pesar de que por ese tiempo surgían y se desarrollaban fuertes críticas —incluso dentro del movimiento comunista mundial— al modelo soviético de socialismo y

en particular a la política artística staliniana del "realismo socialista", proseguida después en la Unión Soviética con cambios de matices que no afectaban su esencia. Los textos de Rivera correspondientes (escritos y entrevistas) datan de 1957, tienen que ver con su segundo y último viaje a la URSS y aparecen cuando ya está cercana su muerte.[59]

La actitud de Diego Rivera hacia el arte soviético oscila en esos últimos años de su vida entre una actitud cautelosa y una posición francamente apologética. Su cautela se pone de manifiesto al no pronunciarse categóricamente contra el "realismo socialista" y al afirmar que responde a una demanda po-pular y que en los países socialistas "... es el arte, que expresa, en las condiciones señaladas, la realidad objetiva y subjetiva de esos países".[60] Establece asimismo una diferencia entre "la teoría justa del realismo socialista" y lo que practican burócratas y teorizantes. Yendo más lejos que los propios teóricos soviéticos, no se inhibe al afirmar que esa teoría "fue establecida perfecta y claramente por Marx hace más de cien años", experimentada por el pueblo y los artistas en la Comuna de París —sigue diciendo— y aplicada desde 1918 bajo la dirección de Lenin. Confía Rivera en que este realismo socialista bien entendido "se desarrollará cada vez más fuerte, sensible y bello".[61] Al referirse al otro realismo socialista, después de soslayar sus orígenes stalinianos, Rivera denuncia los obstáculos que burócratas y teorizantes levantan en su desarrollo. Oculta así no sólo sus raíces históricas stalinianas, sino también los nexos, que él había señalado antes, entre esa ideología estético-política y la burocracia que ejerce efectivamente el poder.

En otro texto de la misma época, las diferencias entre el realismo socialista "bueno" y el "malo" se borran, y la actitud de Rivera hacia el arte soviético, ya sin sombras ni fisuras, es francamente apologética. Resulta así que "desde 1927 hasta la fecha se ha producido una pintura de acuerdo con las necesidades implícitas y explícitas del pueblo soviético".[62] Y tomando como ejemplo de su excelencia, de su calidad esté-

tica, al pintor Serguei Guerasimov, dice de él sin andarse con rodeos: "Entre las quinientas obras expuestas con motivo de su jubileo, busqué con cuidado una sola acuarela, un solo croquis, una sola ilustración que no fuera de primera calidad; no la encontré".[63]

Diego Rivera sanciona así, desde el cielo de la franca apología, un arte que tiene poco que ver con el que él mismo ha defendido y justificado en sus textos y ha pretendido realizar.

CONCLUSIÓN

Las ideas estéticas de Diego Rivera sobre la naturaleza y función del arte, sus vínculos con la sociedad, la posición y responsabilidad del artista, así como los nexos de su creación con el presente y el pasado, la relación entre el arte y la política y, finalmente, sobre el lugar que atribuye artística y políticamente al muralismo mexicano, responden en definitiva a su proyecto originario desde su vuelta de París a México: hacer un arte que sirva a la transformación radical del mundo. Este proyecto da unidad y coherencia a su pensamiento y a su obra, aunque no pueden dejar de advertirse —como hemos señalado— sus altibajos, desfallecimientos y contradicciones, que tienen su raíz en las oscilaciones de su personalidad política, asumidos unos y otras con la misma pasión y el mismo dogmatismo. Sin embargo, lo que domina en sus ideas estéticas a lo largo de los textos que hemos examinado es su empeño en conjugar en el arte la intención ideológica y la calidad estética, y en el artista, su voluntad de servir y la libertad de creación.

1986

[1] Los textos riverinos que hemos utilizado se encuentran en su mayor parte en el volumen *Diego Rivera. Arte y política*, selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tibol, Grijalbo, México, 1972 (Colección Teoría y Praxis). Sin esta excelente recopilación difícilmente podría haberse realizado el presente estudio. También hemos aprovechado otros textos del pintor incluidos en la monografía de A. Azuela, *Diego Rivera en Detroit*, UNAM, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. Queremos destacar asimismo que, gracias a la Dirección de Artes Plásticas del INBA, pudimos consultar provechosamente, con la ayuda del investigador Francisco Reyes Palma, la colección hemerográfica de la Casa de Diego Rivera, en San Ángel, D. F. Finalmente, hacemos constar con satisfacción que la Biblioteca Justino Fernández, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, puso a nuestra disposición algunas obras hace ya tiempo agotadas que era indispensable consultar para nuestro trabajo.

[2] B. D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Diana, México, 1972, p. 57.

[3] "¿Hay crisis en la pintura mexicana?", en Tibol, *op. cit.*, p. 285.

[4] *Idem.*

[5] *Idem.*

[6] "¿Hay crisis en la pintura mexicana?", en R. Tibol, *op. cit.*, pp. 287-288.

[7] "De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte: carta de Diego Rivera a Juan O'Gorman, de 1938", en R. Tibol, *op. cit.*, pp. 207 y 208.

[8] "El arte, base del panamericanismo", 1943, en R. Tibol, *op. cit.*, p. 257. Raquel Tibol, en su prólogo a este volumen, se refiere a "las exposiciones [de Rivera] sobre la necesidad biológica del arte" (p. 26).

[9] B. D. Wolfe, *op. cit.*, p. 57.

[10] "De la naturaleza intrínseca...", en R. Tibol, *op. cit.*, p. 209.

[11] *Ibidem*, p. 210.

[12] "La cuestión del arte en México", 1952, en R. Tibol, *op. cit.*, p. 210.

[13] "Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo *vs.* bolchevismo leninista", 1935, en R. Tibol, *op. cit.*, p. 119.

[14] D. Rivera y A. Breton, "¡Por un arte revolucionario e independiente!", 1938, en R. Tibol, *op. cit.*, p. 184.

[15] Sobre las vicisitudes ideológicas, artísticas y sociales de la producción mural riverina en los Estados Unidos, véase el estudio de Alicia Azuela ya citado, así como los polémicos documentos incluidos en este volumen, entre ellos algunos del propio Diego Rivera. En cuanto a la tesis marxiana de la hostilidad del capitalismo al arte, véase la segunda parte, "El destino del arte bajo el capitalismo", de mi libro *Las ideas estéticas de Marx*, 1ª ed., Era, México, 1965.

[16] "Del arte", 1947, en R. Tibol, *op. cit.*, p. 303.

[17] "¿Hay crisis en la pintura mexicana?", 1945, en R. Tibol, *op. cit.*, p. 289.

[18] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", 1932, en A. Azuela, *op. cit.*, doc. 13, p. 116.

[19] *Ibidem*, p. 118.

[20] *Idem.*

[21] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", 1932, en A. Azuela, *op. cit.*, p. 124.

[22] *Idem.*

[23] *Ibidem*, p. 116.

[24] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", 1932, en A. Azuela, *op. cit.*, p. 116.

[25] *Ibidem*, p. 119.

[26] *Idem.*

[27] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", 1932, en A. Azuela, *op. cit.*, p. 119.

[28] *Ibidem*, p. 120.

[29] *Ibidem*, p. 121.

[30] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", 1932, en A. Azuela, *op. cit.*, p. 39.

[31] *Ibidem*, p. 110.

[32] *Ibidem*, p. 112.

[33] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", 1932, en A. Azuela, *op. cit.*, p. 113.

[34] *Idem.*

[35] *Idem.*

[36] C. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador 1857-1858)*, t. I, Siglo XXI, México, 1971, pp. 12-13.

[37] L. Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*, Grijalbo, México, 1972, p. 122.

[38] L. Suárez, *op. cit.*

[39] "Respuesta al cuestionario del señor redactor de la revista *Europe,* de París", 1957, en R. Tibol, *op. cit.* p. 411.

[40] "Las pinturas decorativas de la Preparatoria", 1923, en R. Tibol, *op. cit.,* pp. 29-32.

[41] "Los primeros murales", 1925, en R. Tibol, *op. cit.,* p. 50.

[42] *Ibidem,* p. 51.

[43] *Ibidem,* p. 54.

[44] Réplica de Rivera a Siqueiros, según la información de *El Universal* del 30 de agosto de 1935, bajo el título de "Gran escándalo en el Palacio de Bellas Artes".

[45] "¿Hay crisis en la pintura mexicana?", en R. Tibol, *op. cit.,* p. 288.

[46] *Idem.*

[47] "La cuestión del arte en México", en R. Tibol, *op. cit.,* pp. 329-330.

[48] Cita de Raquel Tibol en su prólogo a *Diego Rivera, arte y política,* p. 27.

[49] Sobre las relaciones entre el arte y la Revolución rusa pueden consultarse mis trabajos: Prólogo a *Estética y marxismo,* t. I, Era, México, 1970, pp. 50-56; "Lenin, el arte y la revolución", en *Ensayos sobre arte y marxismo,* Grijalbo, México, 1984, pp. 81-97, y, en el presente volumen, "Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución", pp. 152-168.

[50] "El espíritu revolucionario en el arte moderno", en A. Azuela, *Diego Rivera en Detroit,* p. 121.

[51] *Ibidem,* p. 122.

[52] Sobre el primer viaje de Diego Rivera a la Unión Soviética, *cf.* B. D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera,* pp. 179-185, y A. Azuela, *op. cit.,* pp. 29-30, y, en esta misma obra: "El espíritu revolucionario en el arte moderno", pp. 120-122.

[53] "De la naturaleza intrínseca…", en R. Tibol, *op. cit.,* p. 213.

[54] "De la naturaleza intrínseca…", en R. Tibol, *op. cit.,* p. 213.

[55] *Idem.*

[56] *Ibidem,* p. 209.

[57] Manifiesto suscrito en México, D. F., el 25 de julio de 1938, incluido en R. Tibol, *op. cit.*, pp. 181-186.

[58] *Ibidem,* p. 183.

[59] Se trata de su "Respuesta al cuestionario del señor redactor de la revista *Europe,* de París", del 30 de agosto de 1957, publicadas en R. Tibol, *op. cit.*, pp. 405-414, y de la entrevista que le hizo Raquel Tibol: "Catorce preguntas a Rivera a su regreso de la URSS", publicada en el suplemento *México en la Cultura,* de *Novedades,* del 22 de abril de 1956, y reproducida en la revista *Proceso,* núm. 491, México, D. F., del 31 de marzo de 1986. Diego Rivera falleció el 24 de noviembre de 1957, año en que aparecieron por primera vez los textos citados.

[60] "Respuesta al cuestionario…", en R. Tibol, *op. cit.,* p. 405.

[61] *Ibidem,* p. 406.

[62] Entrevista citada, de Raquel Tibol, *Proceso,* núm. 491, p. 45.

[63] *Idem.*

MODERNIDAD, VANGUARDIA Y POSMODERNISMO[*]

El nacimiento y la consolidación de la estética, como disciplina filosófica, sistemática y autónoma, es inseparable del proceso de formación y afianzamiento de la modernidad. Aunque las reflexiones sobre lo bello y el arte se remontan a la antigüedad griega y salen al paso, una y otra vez, a lo largo de la historia de la filosofía, la estética se funda cuando el arte como actividad práctica humana y la belleza como valor se distinguen de otras actividades y de otros valores. Y se funda, asimismo, cuando el saber acerca de su objeto se autonomiza respecto de otros saberes. La autonomía en ambos sentidos, que Baumgarten atisba y perfila Kant, significa que el objeto de la estética —el arte bello— se libera de sus funciones tradicionales y se confía en la razón como la vía adecuada para conocerlo. Pero semejante liberación y confianza sólo se dan en las condiciones históricas, sociales y culturales de la modernidad.

Un fugaz vistazo a la situación de lo estético premoderno, o ajeno a Occidente, nos permitirá destacar lo que inauguran y afirman la teoría y la práctica estéticas premodernas. Aunque la autonomía del arte se va fraguando desde el Renacimiento, impulsada por sus atisbos en la Grecia clásica, sólo se alcanza en los tiempos modernos en la Europa occidental. Fuera de esas coordenadas espacio-temporales, no existe semejante autonomía. No se da, por ejemplo, en la Edad Media

en una catedral gótica, cuyas formas se valoran y justifican estéticamente en el contexto religioso en que se integran. Tampoco, fuera de Occidente, en una escultura azteca —como la *Coatlicue*— producida para aplacar la ira de una deidad terrible, o mantener la armonía del hombre con el mundo; inseparable, por tanto, de los mitos de una sociedad prehispánica. En un caso y otro, se trata no de obras de arte, destinadas por su función principal —estética— a ser contempladas, sino de objetos supeditados al valor y a la función que rigen en la respectiva comunidad. Ni estos objetos ni la actividad humana que los produce se conciben en ella autónomamente, sino en relación indisoluble con valores que los trascienden y al servicio de ellos. No existe, pues, un reino autónomo del arte, escindido del conjunto de manifestaciones vitales, sino como parte del todo en el que se integran la naturaleza, los hombres y los dioses. Esto determina, a su vez, la unidad en el hombre de sus diversas actividades: mágica, religiosa, moral, política, estética, etcétera.

La modernidad separa lo que tradicionalmente ha estado unido. Lo que estéticamente se integraba en la comunidad o se supeditaba a los valores dominantes en ella, es separado del todo en que tuvo su origen y adquiere un valor propio, cualquiera que sea el valor al que estuvo supeditado en sus orígenes. Ese plusvalor, estético, se manifiesta al ser contemplado el producto artístico, desprendido de sus significados y funciones originarios. El arte pasa de ser un medio para convertirse en un fin. De este proceso de autonomización, característico de la modernidad, surge la estética como un saber autónomo acerca de esa práctica, ya escindida de la totalidad vital en que se integraba.

La teoría y la práctica estéticas modernas presuponen cierta idea de la modernidad que puede servirnos de vara para medir tanto su proyecto como su realización. Veamos algunos componentes básicos de ella que, en todos los casos, marcan su ruptura con el mundo tradicional premoderno o ajeno a Occidente.

1) Diferenciación o autonomía. Ya hemos apuntado este rasgo con respecto al arte, pero también se da en otros campos: ciencia y moral, política y economía, derecho y técnica. La política ya no está sujeta a la religión, ni la técnica a la moral, ni la economía a la política. Pero, por su lógica interna, el desarrollo científico, técnico y económico será fuente no sólo de progreso material, sino también de destrucción y enajenación.

2) Dinamismo y cambio. Frente al inmovilismo de las sociedades tradicionales, la modernidad es movimiento y cambio. No hay nada que permanezca y dure, o con la frase marxiana que Marshall Berman hace suya: "todo lo sólido se desvanece en el aire". La modernidad, que Marx identifica con el capitalismo, se pone de relieve en el irresistible desarrollo de las fuerzas productivas —y de la ciencia y la técnica correspondientes—, así como en este "deshacerse en el aire", lo que parecía más estable y sagrado. Ciertamente, el estallido del inmovilismo tradicional exige un proceso de secularización, o disolución de los principios trascendentes que lo legitiman.

3) Racionalismo. El arma con que la modernidad destruye esos principios y valores, y decapita incluso dioses, es la razón. Pero esta arma destructiva también le permite proyectar un mundo más humano, o más ajustado a la naturaleza humana, por esencia racional. Ahora bien, con el paso del tiempo, la modernidad adopta no sólo esta racionalidad conforme a fines o valores, sino también a la que atiende a la eficiencia de los medios para realizarlos, con la particularidad de que esta forma de racionalidad de los medios —o instrumental, como se le llamará después— acaba por ser la propia y dominante en la modernidad tardía.

4) Progresismo. El cambio y desarrollo incesantes se conciben como un ascenso lineal, progresivo. Lo moderno es inseparable de la categoría de progreso, entendido como un despliegue de la razón tanto en la historia como en la ciencia, la técnica y la producción. Un progreso que, en las condiciones

sociales modernas, es también un regreso, ya que se convierte en fuente de peligros, incertidumbres y terrores para la humanidad (baste recordar Auschwitz, Hiroshima y Chernobil).

5) Universalismo. La modernidad se caracteriza por su vocación universalista, puesta de manifiesto en la ilimitada expansión de las fuerzas productivas y de la economía de mercado, que disuelven modos tradicionales de producción, fronteras nacionales, etcétera, así como al universalizar ciertos valores —libertad, igualdad, justicia...—. Pero, al hacerlo, se prescinde del contenido concreto y de los límites reales que a esa universalidad imponen sus orígenes y naturaleza particulares, por lo cual lo particular se arropa con el manto de lo universal. Y precisamente en nombre de los valores universales de la civilización occidental se trata de modernizar a viejas o extrañas civilizaciones, aunque esto signifique la disolución o destrucción de sus valores propios.

6) Proyecto de emancipación. Los rasgos que hemos señalado se inscriben en el marco común del proyecto ilustrado de emancipación de la humanidad. Este contenido emancipatorio impregna la liberación de los grilletes teológicos y trascendentes, la secularización de su visión del mundo, la fe en el progreso científico y técnico, así como en la universalización del modo de producción capitalista y de los valores occidentales. Pero, dado el carácter ambivalente y contradictorio que le imponían sus limitaciones históricas y de clase, y no obstante el grito de alarma que da Rousseau en plena Ilustración, el proyecto liberador que la razón venía a fundar y garantizar se ha convertido en una nueva forma de dominación, no ya del hombre sobre la naturaleza, sino del hombre por el hombre. E incluso la dominación ilimitada sobre la naturaleza se ha vuelto cada vez más contra la propia existencia humana. Pero volvamos a la modernidad estética.

Desde que en el siglo XVIII la modernidad se ofrece como una alternativa en la querella entre los "antiguos y modernos", hasta que, con el ocaso de las vanguardias artísticas,

deja de serlo, pueden distinguirse en ellas dos periodos claramente delimitados: el que se extiende hasta mediados del siglo XIX, y el posterior, que viene a finalizar en la década de los cincuenta del presente siglo. En el primer periodo, se consuma la autonomización del arte y se propaga el culto, de raíz renacentista, a lo bello, tanto al idealizar como al representar la realidad. Aunque el cambio y la innovación, propios de la modernidad, contrastan con el inmovilismo y la repetición de las sociedades tradicionales, se hallan atemperados en el arte moderno por su fidelidad a una forma estética: la clásica, y por su actitud mimética hacia lo real. En verdad, el dinamismo y la renovación incesantes en la ciencia, la técnica y la producción material no se dan paralelamente ni con la misma intensidad y aceleración en el terreno estético. En este desarrollo desigual, la ruptura renacentista con el arte tradicional conduce con un nuevo ropaje ideológico al clasicismo. Y cuando la modernidad se zafa de él con el barroco y el romanticismo, permanece anclada en el modelo representativo de la realidad.

Vemos, pues, que la categoría moderna de progreso pierde su sentido en el arte. Todo progreso se orienta hacia el futuro como meta inexistente aún. Pero, en el arte del siglo XVIII, su meta ya está dada o conquistada. No hay progreso, sino regreso, hacia las formas clásicas que la estética, apenas nacida, viene a legitimar, legitimación que habrá de perdurar mucho después. No es casual que, todavía en los albores del siglo XX, dijera Worringer que las estéticas del pasado eran todas estéticas del arte clásico.

La autonomía del arte, frente a ideales o valores ajenos, no contradice ni excluye el proyecto moderno de construir un mundo más racional, y, por tanto, más humano. Para Kant, Schiller, Hegel o Goethe, el arte como esfera de la libertad frente a la necesidad, de la armonía frente al conflicto real, de lo universal ante los desgarrones de lo particular, es medio de emancipación por sí mismo, es decir, por su autonomía y valor propio.

De acuerdo con su potencial universalista, la modernidad proclama también la universalidad del arte y de su valor fundamental: lo bello. Pero, en verdad, con esto no hace sino generalizar los principios y valores de un arte históricamente determinado: el clásico renacentista occidental. Hasta bien avanzado el siglo XIX, la pretendida universalidad estética no irá más allá de esos límites, sin alcanzar por tanto a las artes de otros tiempos o de otras sociedades. Y cuando productos culturales tradicionales o ajenos son reconocidos, al fin, como "obras de arte", lo son en la medida en que, desprendidos del todo vital correspondiente y de las funciones que cumplían en él, se convierten en objetos dignos de ser contemplados por su forma. El lugar en el que esos objetos cumplen esta nueva función —estética—, y en el cual se consagra su entrada en el reino universal del arte, es el museo, institución que nace en Francia en el siglo XVIII y se desarrolla con la modernidad. Lo que originariamente no era "obra de arte" se sanciona como tal desde el momento en que, desconectado del contexto mágico o religioso respectivo, es admitido en el museo para que, por su valor propio, sea contemplado. De este modo, en el museo como santuario de lo bello, recibe el aval de su artisticidad y universalidad.

Pero, junto al museo, en el siglo XIX se extiende otra institución —el mercado— donde la obra de arte se consagra no por su valor de uso, estético, sino por su valor de cambio, aunque esta consagración se haga a partir de, y en nombre de, su valor estético. Ahora bien, esta mercantilización no deja de tener consecuencias estéticas que se advertirán sobre todo más tarde en el destino de la modernidad radical, representada por las vanguardias artísticas del siglo XX. Al poner precio al aprecio, es decir, al poner el valor de cambio en el centro de la producción y el consumo, se va minando y prefigurando el ocaso de la enorme creatividad y del potencial subversivo, estético y social de las vanguardias. Pero detengámonos brevemente en ellas.

La modernidad estética que arranca del siglo XVIII se continúa, radicaliza y cuestiona a sí misma en los movimientos en que se despliega, desde mediados del siglo pasado hasta el presente: dadaísmo, constructivismo, surrealismo y *Bauhaus,* entre otros. Estos movimientos continúan la modernidad en cuanto que responden —con ímpetu desenfrenado— al espíritu de ruptura, innovación y emancipación, característico de ella. Pero la continúan en forma tan radical que acaban por impugnar sus aspectos fundamentales, o por desatar una subversión estético-social en el seno de ella. Esto tiene que ver, ante todo, con el proyecto ilustrado de emancipación, o transformación de un mundo que se ha vuelto inhumano. Y, al igual que la modernidad estética que la antecede, creen que esa emancipación es posible *desde* el arte. No con él, como medio o instrumento de un cambio radical o revolución, sino desde el arte que, con su propia práctica, ha de transformar el mundo. Utopía estético-social que exige, ante todo, que el arte se revolucione a sí mismo.

La asunción del proyecto ilustrado de emancipación, así como la necesidad para ello de revolucionar el arte, requiere la ruptura con el arte moderno que se ha congelado en las formas clásicas que dominan —con su perspectivismo, mimesis y subjetividad— desde el Renacimiento. Se trata no de un simple cambio de estilo, sino de cambiar la práctica artística misma que, desde el siglo XVIII, se define por su autonomía, o separación de la vida. Al integrarse en ésta, los museos y las galerías ya no son los recintos privilegiados de lo estético. Pero, en la búsqueda de esta integración, algunos movimientos —como el constructivismo o el productivismo— llegan tan lejos que disuelven el arte en la producción material o en la vida cotidiana.

Ciertamente, no todas las vanguardias siguen esa vía, y los cambios que proyectan se hacen en el marco del arte como institución, asentada en sus dos modernos pilares: el museo y el mercado. Aunque éstos sostienen la misma institución, uno y otro tienen efectos distintos en la producción y

recepción de las obras de arte. Mientras el museo les garantiza su perdurabilidad al acogerlas en su seno y da, con ello, su aval al "gran arte" que resiste al tiempo, el mercado impulsa la innovación necesaria para que el desgaste de un estilo no atente contra el valor de cambio. Así pues, el mito de lo nuevo encuentra también su caldo de cultivo en el mercado. De este modo, contribuye a que la apuesta moderna por la innovación, radicalizada por la vanguardia, se traduzca en una sucesión vertiginosa de "ismos", jamás conocida en toda la historia del arte.

Al hacerse de lo nuevo, de lo insólito o inesperado un absoluto, no sólo cabe hablar de una "tradición de la ruptura" (Octavio Paz), o "tradición de lo nuevo" (Rosenberg). También la tradición ajena de otras culturas puede presentarse como una ruptura o innovación siempre que sea no sólo distinta, sino insólita o inesperada. Esto explica la atracción de la vanguardia (de Matisse y Picasso) por el arte africano antes de que se le juzgara digno de entrar en el museo. La vanguardia contribuye así a remediar la ceguera eurocentrista de la modernidad, y a dar una dimensión concreta a su universalismo abstracto. Al entrar en el museo, el arte no occidental comienza a adquirir carta de ciudadanía estética. Ciertamente, esa adquisición tiene su costo: dejar a las puertas del templo del arte el conjunto de significados y funciones que lo ataban a su contexto vital.

Resulta entonces que la autonomía artística, impugnada por la vanguardia y desconocida por la sociedad tradicional o no occidental, es recuperada por ella. Y lo es en la medida en que, bajo su impulso, lo extraño, insólito o ajeno de otras sociedades entra en el reino del arte. Pero la vanguardia no sólo impulsa el acceso de ese arte *otro* al museo y, con ello, sin proponérselo, al mercado, sino que ella misma, con toda su utopía estético-social, sus rebeliones contra una y otra forma artísticas, e incluso contra el arte como institución, no ha podido escapar al museo ni al mercado. Se frustra así su intento, acorde con su utopía estético-social, de hacer un ar-

te no museable ni mercantilizable. ¿Significa esto el fin de la modernidad estética y el advenimiento de lo que, ambiciosa y nebulosamente, se llama hoy posmodernidad?

Si las vanguardias artísticas se inscriben en el proceso moderno que ellas continúan, radicalizan y cuestionan, y si, por otro lado, se habla de su ocaso o fin, se comprende que, en nuestros días, se plantee el tan traído y llevado problema del fin de la modernidad: de la estética, que ahora es la que nos interesa. Recordemos que el objetivo fundamental de su versión radical, vanguardista —revolucionar el arte—, entrañaba asimismo: hacer un mundo más humano, integrar el arte en la vida, rendir culto a lo nuevo e inesperado, universalizar lo estético y escapar del museo y el mercado.

Por lo que toca a la revolución de las formas artísticas, es innegable que la vanguardia lo ha cumplido con creces y sin desmayo, durante más de un siglo. En cuanto a la integración del arte en la vida, no obstante los logros alcanzados, y han sido muchos los del diseño en la estetización de la industria, la técnica y la vida cotidiana, esos logros se han visto limitados por la exigencia económica del sistema de supeditar, en definitiva, lo estético al valor de cambio. Pese a los ataques frontales de algunas vanguardias al "gran arte" minoritario y su aspiración a asimilar los medios tecnológicos en la producción y reproducción artísticas, lo cierto es que se ha profundizado el foso entre el arte que satisface verdaderas necesidades estéticas y el seudoarte trivial, *kitsch* o *light* que monopoliza el consumo masivo en la vida cotidiana. Pero este arte banal que se produce y consume masivamente cumple no sólo la función económica de obtener beneficios en este campo, sino también la ideológica de mantener al amplio sector social que lo consume en su enajenación y oquedad espiritual.

Por otro lado, los clichés y estereotipos que garantizan, con su homogeneización, la difusión masiva, ponen un dique a lo nuevo e inesperado, tan caros a la vanguardia. Por lo que se refiere a su potencial subversivo estético-social, que

en su periodo heroico no se detenía ante el museo, el mercado o la academia, ha acabado por integrarse en un mercado insaciable que absorbe incluso sus productos más subversivos y por encontrar un lugar de honor en el museo y la academia. La integración de la vanguardia en el sistema por esta triple vía ha mellado a tal punto su espíritu innovador, crítico y combativo que la rebeldía de ayer se ha convertido en el conformismo de hoy. Las hazañas que parecían inagotables dejan paso en las últimas décadas a un ablandamiento de su potencial creador, subversivo, lo que abona la idea del ocaso o fin de la vanguardia. Con ella se apunta, sobre todo, al fracaso de su utopía estético-social, al legitimar con su integración el sistema que pretendía —estéticamente— subvertir.

Pero reconocer esto no obliga a dejar en la sombra el papel determinante que, en esa integración, desempeña el sistema económico-social, en el que se inserta el arte como toda forma de producción. Esto pone de relieve el utopismo peculiar de la vanguardia: aislar su proyecto liberador de la transformación del sistema, o cifrar ésta en una subversión estética. Lo uno y lo otro se han revelado compatibles con el sistema, pero su integración en él, sobre todo económica, ha acabado por desintegrar a la vanguardia misma. Y puesto que no ha podido escapar de la "jaula" del mercado, su gran proyecto de los tiempos heroicos ha llegado a su ocaso o fin.

Ahora bien, si ese proyecto ha fracasado al no cambiar las condiciones modernas que han impedido su realización, y si, por otro lado, el cambio de ellas —en un futuro previsible— se presenta incierto o incluso irrealizable, cabe preguntarse: ¿tiene sentido hoy asumir lo que hay de vivo o deseable —emancipar estética y socialmente a la humanidad, integrar el arte en la vida y universalizar lo estético— si no se plantea la necesidad de salir de la modernidad? Pero ¿cómo escapar —estéticamente— de ella cuando sus bases económicas y sociales permanecen y duran?

Podría pretenderse para ello reavivar la vuelta del *status* premoderno de lo estético, reduciendo el arte a la artesanía.

Pero esta utopía que, en el siglo pasado, inspiró el sueño de Morris de salvar así lo estético de la amenaza mortal que, para él, significaba la alianza moderna del arte con la industria y la técnica —justamente lo que la vanguardia aspiraba a impulsar— es tan irrealizable como abolir el presente con el pasado. Y ello sin contar con que la artesanía, a la que debiera reducirse el arte, no podría escapar de la modernidad, al permanecer prisionera —como artística— en la jaula moderna del mercado.

Tal vez habría que prestar atención a los que creen que se puede escapar de la modernidad alejando la mirada de Occidente, como lugar privilegiado y hegemónico de lo estético, para ponerla en lo que algunos llaman todavía Tercer Mundo. Limitándonos a América Latina como parte de él, cabe reconocer que frente al enfriamiento y desmayo de la creatividad de las vanguardias en el centro, en este lado de la periferia se despliega una rica actividad creadora, imaginativa, de la que dan testimonio la obra de Borges, García Márquez, Cortázar, Neruda u Octavio Paz en la literatura, y Tamayo, Matta, Lam y Le Parc en las artes plásticas. También hay que reconocer que la savia de la vanguardia occidental corre por la obra de estos grandes creadores y que una vanguardia artística, de la que es su adelantado Vicente Huidobro, ha estado presente desde los años veinte en América Latina.

Ahora bien, en las condiciones de dependencia y subdesarrollo económico y social del continente, se estrechan enormemente el mercado y el acceso a los bienes artísticos. Asimismo, las condiciones de explotación y opresión en que se ha desenvuelto la vanguardia latinoamericana, han hecho de la emancipación un asunto ante todo político-social, no estético. De ahí que, comparada con la europea o norteamericana, su enclaustramiento haya sido mayor, y que haya tenido que convivir con un arte de urgencia o resistencia convertido en medio o instrumento de liberación nacional y social. En conclusión: no se puede poner la mira en América Latina para tratar de encontrar lo que la modernidad, agotada en

Occidente, ya no puede dar, y, sobre todo, cuando su proyecto de emancipación estético-social ha llegado a su fin.

Ciertamente, esta América Latina, vinculada por su vanguardia propia a la modernidad, vive en las condiciones premodernas de atraso y dependencia que, desde el llamado Descubrimiento, Occidente le impuso. Ser moderno estéticamente en países que aún no han pasado por la modernidad no significa prescindir o ser un calco de ella, sino hacerla suya, como la han hecho sus grandes creadores —Borges, Neruda, Paz—, sin descartar el arte que se alimenta, a la vez —como el de García Márquez, Tamayo o Lam, o el colectivo de esa obra prodigiosa que es el *Espacio escultórico* (Ciudad Universitaria de México, D. F.)—, de sus raíces autóctonas más profundas.

Pero ¿cómo escapar de la modernidad en una sociedad en la que el arte —como toda forma de producción— ve sus productos convertidos en mercancías? Sólo sería posible ese escape si las obras de arte pudieran sustraerse al mercado, privándolas para ello de su cuerpo físico, sensible, condición indispensable para que la obra pueda ser objeto de compra y venta y de contemplación. La presencia de ese cuerpo sensible ha de ser, además, duradera y consistente. Si se pudiera desmaterializar al objeto artístico, privándolo de esa presencia sensible, consistente y duradera, dejaría de ser museable y mercantilizable. Y ésta es la posibilidad que puede explorarse en nuestros días con el arte conceptual, al sustituir el objeto sensible por su concepto o idea. Pero aun así, los diagramas, fotos o protocolos de experiencias que lo invocan no escapan al museo o al mercado, aunque no como "obras de arte", sino como "proposiciones artísticas", producto de una actividad teórica o reflexiva.

Se puede intentar también escapar a la mercantilización por otra vía: no aboliendo la presencia sensible, sino dándole el carácter efímero de un hecho o un acontecimiento. Estamos entonces ante el producto de una actividad práctica, creadora, cuya presencia sensible se agota en ella, pero sus-

ceptible de provocar una experiencia estética. Por tanto, esta obra de arte inconsistente y efímera ya no es enjaulable en el museo ni en el mercado, aunque —como espectáculo— difícilmente podría escapar a toda comercialización.

Las dos propuestas anteriores constituyen alternativas viables a la naturaleza mercantil y museable con que la modernidad ha marcado el arte. Pero, aun sin ignorar que ambas alternativas no escapan fácilmente a la mercantilización, es innegable que sería tremendamente limitativo reducir a ellas el enorme potencial creador desplegado por el arte moderno con la vanguardia. Por otro lado, esas dos formas de creatividad están condenadas a la marginalidad y el enclaustramiento mientras subsistan las bases económicas y sociales que exigen, acorde con ellas, el "gran arte" para el museo y el seudoarte masivo, propio de la modernidad tardía.

Ahora bien, si se trata de escapar de ésta, hay que tener presente la tendencia posmoderna. En verdad, si la modernidad radical de las vanguardias privilegia la función emancipatoria del arte, la ruptura con el pasado y la tradición, así como la innovación incesante, puede comprenderse la tentación posmoderna de escapar de ella, privilegiando lo opuesto. O sea: un arte sin la carga de responsabilidades emancipatorias que, lejos de romper con la tradición, o de insertarse en la "tradición de la ruptura", siente la nostalgia del pasado y asume valores tradicionales y que, en lugar de mostrar la unidad de sentido y totalidad que le imprimía la utopía estético-social vanguardista, apele a la fragmentación y a la conjunción de retóricas heterogéneas.

Pero la recuperación posmoderna de símbolos y valores tradicionales no significa una simple vuelta a la tradición, ya que se pretende hacerla con los medios o instrumentos que brinda el progreso tecnológico. Se trata, pues, de un *revival* del pasado que la modernidad sepulta, pero con la idolatría del presente, sobre todo porque ofrece material, tecnológicamente. Tampoco se rechaza lo que, en la modernidad, ha

propiciado el declive de las vanguardias: la mercantilización del arte.

Por esta adaptación al sistema en la que se conjugan la fascinación por el progreso tecnológico y la disolución del proyecto subversivo estético-social de las vanguardias, Habermas ha podido leer con clave neoconservadora el fenómeno de la posmodernidad. Pero, ¿cómo situar su relación con la modernidad? Si bien es cierto que no podría encajar en ella en cuanto que asume símbolos y valores que ésta ha rechazado, tampoco cabe situarla por completo a extramuros de la modernidad, ya que reivindica valores sustancialmente modernos como el progreso en la ciencia y la tecnología, y el valor de cambio en la producción. La escisión entre cultura y sociedad, de la que habla Daniel Bell, o entre racionalidad instrumental y valorativa, en términos francfortianos, se resuelve, o se pretende resolver, ideológicamente, apelando a valores tradicionales —como el de la religión—, sin quebrantar las bases económicas y sociales de la modernidad. En suma: sin rebasar su horizonte. Ser posmoderno, es, pues —y Lyotard lo ha dicho sin ambages—, una nueva forma de ser moderno.

¿Qué queda, entonces, de la alternativa posmoderna en el terreno estético? Con la recuperación de elementos estilísticos del pasado, sin renunciar a la fe moderna en la tecnología y a la exaltación del mercado, lo que tenemos es una alternativa no a la modernidad, sino a una forma histórica de ella: la radical de la vanguardia. La tentativa posmoderna puede ser aceptada en el marco moderno, tardocapitalista, que ha hecho imposible la vida a la vanguardia, en la medida en que, bien aceitada, se ajusta a él. Al liberar al arte de toda carga emancipatoria, reavivar el pasado y distanciarse nuevamente de la vida, el posmodernismo viene a remachar los clavos de la integración en el sistema, y, en este sentido, sería una nueva versión de la modernidad estética con la particularidad de que asume su integración económica e ideológi-

ca sin la nostalgia vanguardista de la rebeldía perdida de los tiempos heroicos.

Lo que demuestra el ocaso de las vanguardias es el fracaso de la realización de sus objetivos: emancipación humana estético-social, integración del arte en la vida, extensión de lo estético más allá de los recintos privilegiados, desmercantilizar el arte, ensanchar el universalismo estético rebasando sus límites eurocentristas, y socializar la creación extendiendo la participación de los receptores en ella. Estos objetivos han fracasado al no darse el cambio de las condiciones modernas que han hecho imposible su realización. Lo que se demuestra, por tanto, es que la emancipación estética no puede desvincularse de la social.

Ciertamente, las posibilidades de realizar esa emancipación son hoy más inciertas y utópicas. Pero esto no empaña la necesidad, validez y vigencia del proyecto de las vanguardias en su periodo heroico, ni tampoco significa que no quede espacio para un arte que recoja su espíritu crítico, innovador y emancipatorio no obstante los asfixiantes mecanismos integradores del sistema. Un arte que, sin asumir la pesada carga de responsabilidades que le asignó la vanguardia, no vea su fuerza creadora ajustada inexorablemente al sistema, aunque no podrá escapar a su hostilidad. Sólo este arte será hoy radicalmente moderno, es decir, a la altura del sueño o utopía de una sociedad emancipada y del uso no enajenado de su valor propio, estético.

En cuanto a la estética como teoría general sobre la práctica artística, ya subrayamos que es hija de la modernidad y que, no obstante su carácter especulativo, como filosofía sistemática de lo bello, tiene en la base de sus reflexiones el arte moderno que autonomiza el producto artístico, liberándolo de sus funciones tradicionales. Esta estética moderna, de inspiración clasicista, es también una estética de la producción y representación, que ve la obra además con una sustancia inmutable que al receptor sólo toca reflejar. Y esta concepción es la subvertida, en la práctica, por las vanguar-

dias, mientras la estética filosófica, al margen de ella, seguía con sus especulaciones, aunque en definitiva éstas respondían a una experiencia artística histórica, particular.

Todavía en pleno siglo XX, una estética como la de Nikolai Hartman, ejemplo de ese enfoque especulativo, clasicista y eurocentrista, se ha podido escribir a espaldas de todo lo que la vanguardia ha hecho en el arte desde mediados del siglo XIX. En nuestro tiempo, la excepción en el terreno filosófico es la *teoría estética* de Adorno, cuyas reflexiones se alimentan del viraje que imprimen las vanguardias a la historia del arte. Pero, más que en la teoría general, es en las teorías particulares del arte o en las incursiones teóricas de los propios artistas donde se abre un espacio a las artes no occidentales, o a la experiencia de la vanguardia. Ahora bien, para ser propiamente moderna, la estética no sólo tiene que liberarse de la carga especulativa, clasicista y eurocentrista que la pone al margen de esas prácticas, sino que —tomando el pulso al arte de nuestro tiempo— ha de volver los ojos —como han hecho Adorno y Benjamin— a las determinaciones sociales de la producción, distribución y consumo, que han llevado al ocaso o al fin de las vanguardias.

Para estar a la altura de su tiempo —el de ese ocaso y fin, pero también de la necesidad de cambiar las condiciones sociales que han llevado a ello—, la estética tiene que dejar de ser moderna en el sentido tradicional que asume desde el siglo XVIII a Hartman en el XX, y serlo propiamente en un mundo en el que la modernidad está en crisis, sin que se vislumbre la salida —aunque se desee— en el horizonte. La posmodernidad que se nos ofrece como tal no es sino una vuelta de tuerca más de lo moderno que hace aguas por todos lados. Por el contrario, ser hoy verdaderamente moderno es serlo en su radicalidad, más allá del punto en que se han detenido las vanguardias. Pero rebasar ese punto significaría, en verdad, ser propiamente posmoderno.

1992

[*] Ponencia presentada en el X Congreso Internacional de Estética (Madrid, septiembre de 1993).

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

"La estética semántica de Galvano della Volpe" son dos conferencias en el Curso Vivo de Arte, Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, pronunciadas el 29 de septiembre y el 4 de octubre de 1966. Texto inédito.

"La poética de Lotman. Opacidades y transparencias" es una conferencia dictada durante el Congreso Interamericano de Semiótica, celebrado en la ciudad de México en octubre de 1985. Se publicó en *Universidad de México,* revista de la UNAM, vol. XII, núm. 422, México, en marzo de 1986.

"La estética libertaria y comprometida de Sartre" se publicó en *Thesis, Nueva Revista de Filosofía y Letras,* UNAM, núm. 7, México, 1980.

"La estética terrenal de José Revueltas" se publicó en "Sábado", suplemento de *Unomásuno,* núm. 288, México, el 14 de mayo de 1983, y también en el volumen colectivo *Revueltas en la mira,* Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1983.

"Literatura, ideología y realismo" se publicó en *Nuestra Bandera,* núm. 137, Madrid, diciembre de 1986.

"Prolegómenos a una teoría de la educación estética" se publicó en la revista *Educación,* Consejo Normal Técnico de Educación de la SEP, núm. 41, México, 1982.

"Trayectoria de mi pensamiento estético" se publicó con el título de "Prólogo a *Obra estética"* en la revista *Casa de las Américas,* núm. 190, La Habana, Cuba, enero-marzo de 1991.

"La pintura como lenguaje" es un opúsculo publicado por la Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey, N. L., en 1974.

"¿Vuelta al arte simbólico?" se publicó en *Revista de Bellas Artes,* núm. 7, México, en octubre de 1982.

"Mundo y lenguaje en Lam" se publicó con el título de "Wifredo Lam: mundo y lenguaje" en *México en la Cultura,* núm. 5, México, en el verano de 1984.

"Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución" es el prólogo a Anatoly V. Lunacharsky, *El arte y la revolución.* Col. Teoría y Praxis, Grijalbo, México, 1975.

"El diseño y el Octubre ruso" es el prólogo al libro de Gerardo Mosquera *El diseño se definió en Octubre,* Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1989.

"Trotsky: arte y revolución" se publicó en la revista *Artes. Educación-Investigación-Crítica,* núm. 19, México, 1991.

"Socialización de la creación o muerte del arte" se publicó en "La Cultura en México", suplemento de la revista *Siempre!,* núm. 559, el 25 de octubre de 1972.

"De la crítica de arte a la crítica del arte" es una ponencia presentada en el IX Congreso Internacional de Estética en Dubrovnik, Yugoslavia, del 25 al 31 de julio de 1980.

"Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstoi)" se publicó con el título de "Literatura e ideología: Lenin ante Tolstoi" en la revista *Texto Crítico,* núm. 11, Universidad Veracruzana, Xalapa, en el verano de 1978.

"Sobre la verdad en la literatura y las artes" se publicó con el título "Sobre la verdad en las artes" en *Arte. Socie-*

dad. Ideología, núm. 2, México, agosto-septiembre de 1977.

"Claves de la ideología estética de Diego Rivera" se publicó en el volumen colectivo *Diego Rivera, hoy,* Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP, México, 1986.

"Modernidad, vanguardia y posmodernismo" se publicó en "La Jornada Semanal", suplemento de la *La Jornada,* núm. 233, México, el 28 de noviembre de 1993, y con el título "Estética y modernidad" en el volumen colectivo *La modernidad como estética,* Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994.

FILOSOFÍA

CUESTIONES ESTÉTICAS Y ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Este libro recopila diversos textos —ensayos, conferencias, prólogos, ponencias— antes dispersos en distintas publicaciones, así como algunos artículos inéditos, material escrito en su totalidad entre 1966 y 1993.

Partiendo de diversas concepciones que se tienen sobre el arte y su entorno estético definido, visto lo anterior como un conjunto de pensamientos que se expresan o actualizan gracias a determinados medios semánticos, Adolfo Sánchez Vázquez ofrece una revaloración cuidadosa de ideologías estéticas y corrientes artísticas unidas por un análisis filosófico profundo que desentraña la labor del creador: entendiéndose el ejercicio del escritor, el historiador, el investigador y crítico de arte y del artista de nuestro tiempo.

Recorre las páginas del presente volumen, a partir de su obra y pensamiento sobre el quehacer artístico, una amplia serie de creadores y pensadores, tales como Trotsky, Galvano della Volpe, Yuri Lotman, José Revueltas, Wifredo Lam, León Tolstoi y Diego Rivera.

Adolfo Sánchez Vázquez nació en Algeciras, provincia de Cádiz, España (1915); estudió filosofía en la Universidad Central de Madrid y se doctoró en filosofía —luego de haber realizado la maestría en letras españolas— en la UNAM (1966). Es profesor emérito de dicha institución y ha impartido conferencias y cursos sobre temas filosóficos en diversas universidades de América y Europa. Es autor, entre otros títulos, de *Las ideas estéticas de Marx* (1965), *Filosofía de la praxis* (1967), *Ética* (1969), *Rousseau en México* (1969), *Ensayos marxistas sobre historia y política* (1985) e *Invitación a la estética* (1992).

Sobre su obra se puede consultar: *Adolfo Sánchez Vázquez: Los trabajos y los días* (1995) y *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez* (1995).

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

ÍNDICE

Índice 3

PRÓLOGO 5

Primera Parte. CUESTIONES ESTÉTICAS 7

LA ESTÉTICA SEMÁNTICA DE GALVANO DELLA VOLPE 8

Contra el irracionalismo o misticismo estético 9

Fuentes de la estética dellavolpeana 11

La clave estructural, semántica, de la poesía 16

Discurso vulgar, discurso científico y discurso poético 18

La aplicación del criterio semántico a las artes no poéticas 22

El problema de las relaciones entre arte y sociedad 26

El estatus de la ideología en la obra de arte: ¿sustancia o pretexto? 29

Conclusión 31

LA POÉTICA DE LOTMAN. OPACIDADES Y TRANSPARENCIAS 34

Del formalismo ruso a la semiótica 34

El concepto de arte 36

El texto artístico y sus relaciones 39

El lenguaje poético 43

La naturaleza paradójica de la poesía 45

"Buena" y "mala" poesía 45

Conclusiones críticas 48

LA ESTÉTICA LIBERTARIA Y COMPROMETIDA DE SARTRE 52

LA ESTÉTICA TERRENAL DE JOSÉ REVUELTAS 71

¿Un marxismo trágico? 71
Estética terrenal contra estética celestial 75
Aportaciones a una estética marxista 79
Conclusión 86
LITERATURA, IDEOLOGÍA Y REALISMO 87
PROLEGÓMENOS A UNA TEORÍA DE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA 101
Las esferas de lo estético 102
El lugar del arte en el universo estético 104
Lo estético fuera del arte 107
Conclusión 113
TRAYECTORIA DE MI PENSAMIENTO ESTÉTICO 115
Segunda Parte. CUESTIONES ARTÍSTICAS 124
LA PINTURA COMO LENGUAJE 125
¿VUELTA AL ARTE SIMBÓLICO? 147
MUNDO Y LENGUAJE EN LAM 153
LUNACHARSKY Y LAS APORÍAS DEL ARTE Y LA REVOLUCIÓN 164
EL DISEÑO Y EL OCTUBRE RUSO 183
TROTSKY: ARTE Y REVOLUCIÓN 192
SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN O MUERTE DEL ARTE 203
DE LA CRÍTICA DE ARTE A LA CRÍTICA DEL ARTE 222
IDEOLOGÍA POLÍTICA Y LITERATURA (LENIN ANTE TOLSTOI) 236
La tarea de Lenin ante Tolstoi 236
Las contradicciones de la obra de Tolstoi 238
Tolstoi como espejo de la Revolución rusa 242
La ideología tolstoiana en la obra 247
La función social e ideológica de la obra de Tolstoi 249
SOBRE LA VERDAD EN LA LITERATURA Y LAS 252

ARTES
CLAVES DE LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA DE DIEGO RIVERA 265
1. Poética y pintura 265
2. Del arte como creación social 267
3. Arte e ideología: del arte burgués al arte proletario 271
4. De la Escuela de París al muralismo mexicano 279
5. Sobre el arte en la Rusia soviética 285
Conclusión 291
MODERNIDAD, VANGUARDIA Y POSMODERNISMO 294
PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS 311